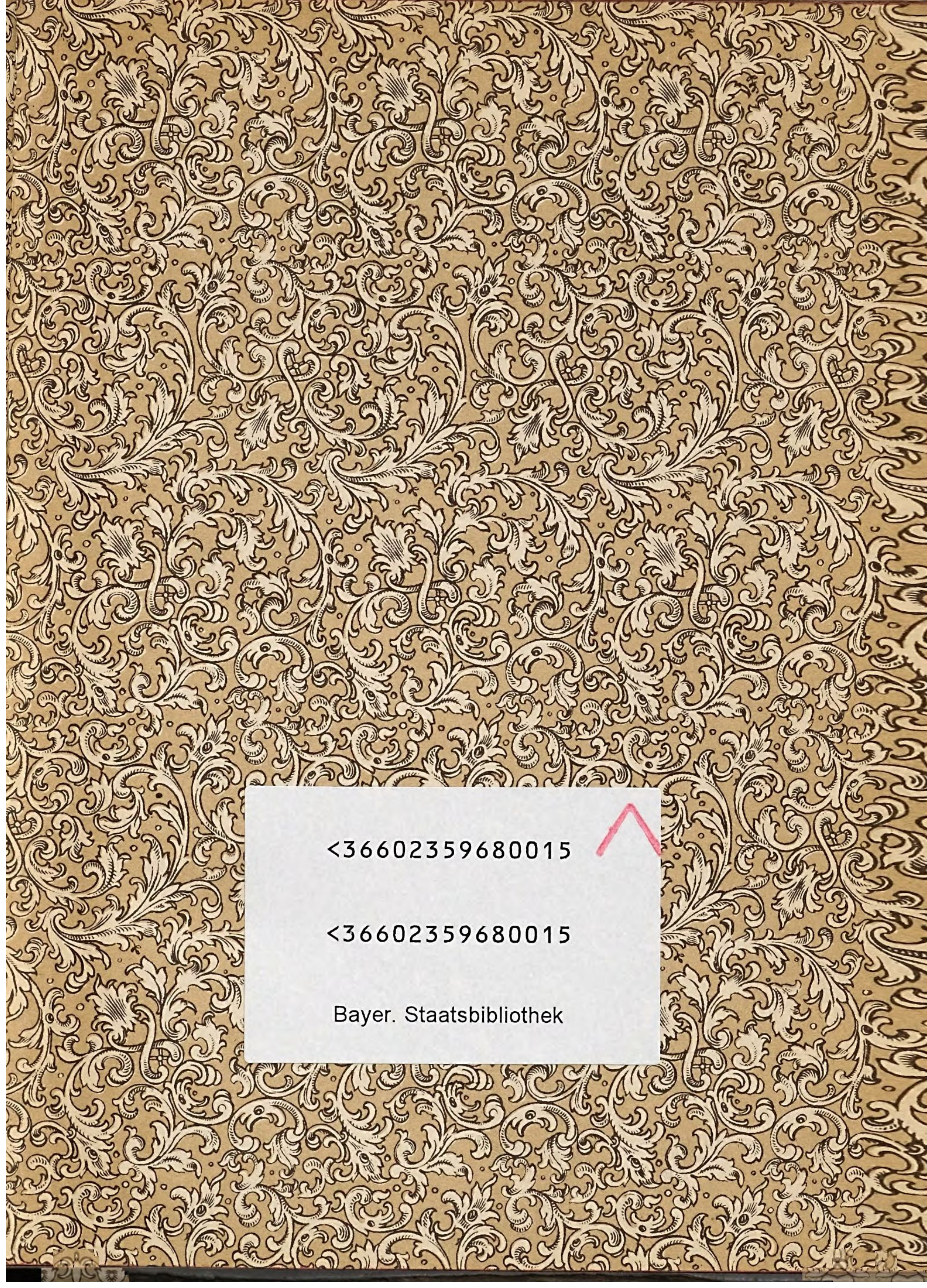








<36602359680015

<36602359680015

Bayer. Staatsbibliothek

3/viii 95

H.

2. -

Germ. sp. 403 ~~cl~~ Schäfer



Vor Nachbildung geschützt.

Das Münster zu Freiburg i. Br.

Originalaufnahme von P. Waetzel, Freiburg i. Breisgau 1895.



Ein geschichtlicher Führer
zu den Kunstdenkmälern der Stadt.

Von

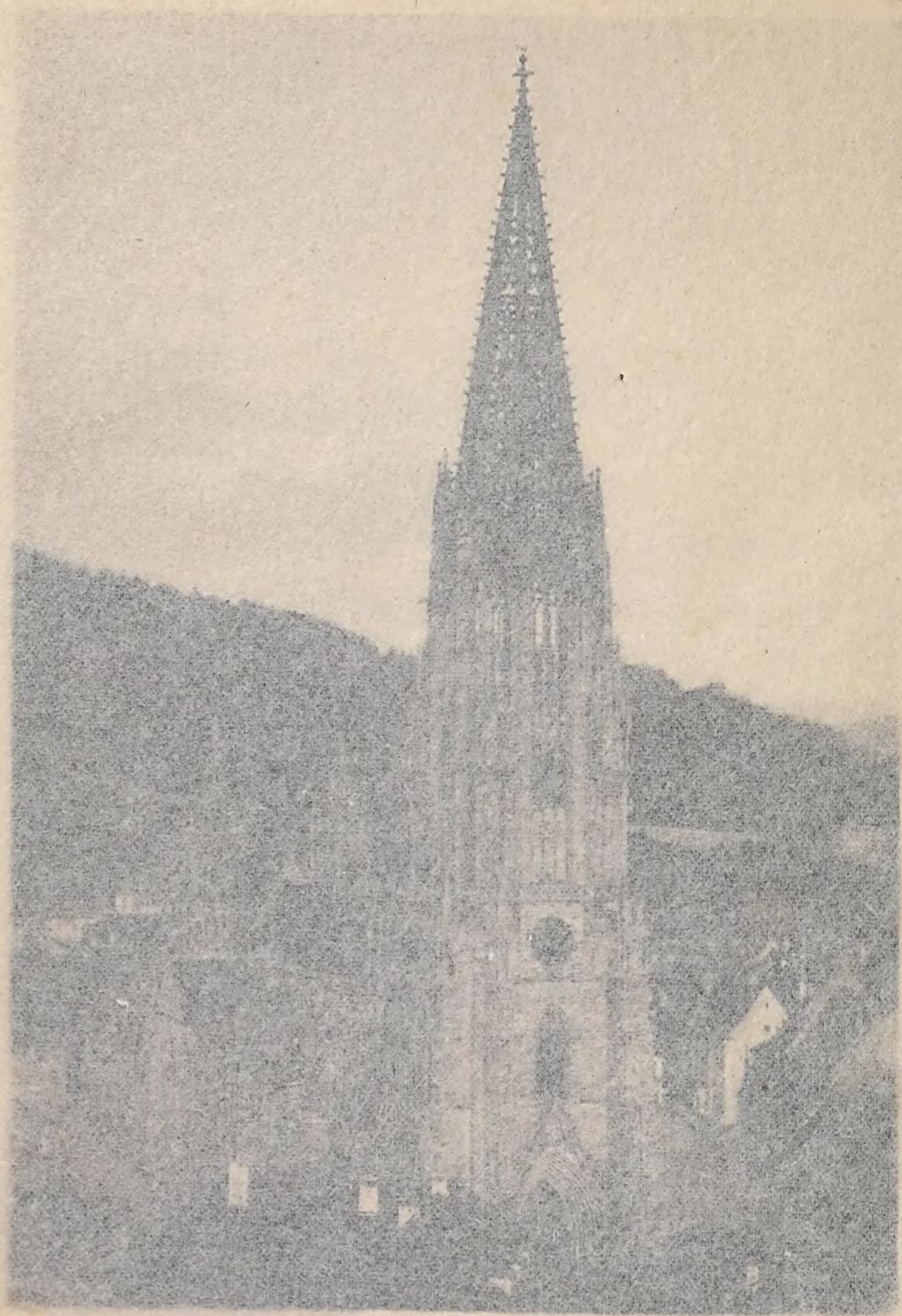
Dr. Karl Schaefer.



Freiburg i. Br.

Verlag von Lorenz & Wetzels

1895.



Vor Nachbildung geschützt.

Dom-Münster zu Freiburg i. Br.

Verlag von J. Neumann, Neudamm, Freiburg i. Br. 1895.



Ein geschichtlicher Führer
zu den Kunstdenkmälern der Stadt.

Von

Dr. Karl Schaefer.



Freiburg i. Br.

Verlag von Lorenz & Watzel.

1895.



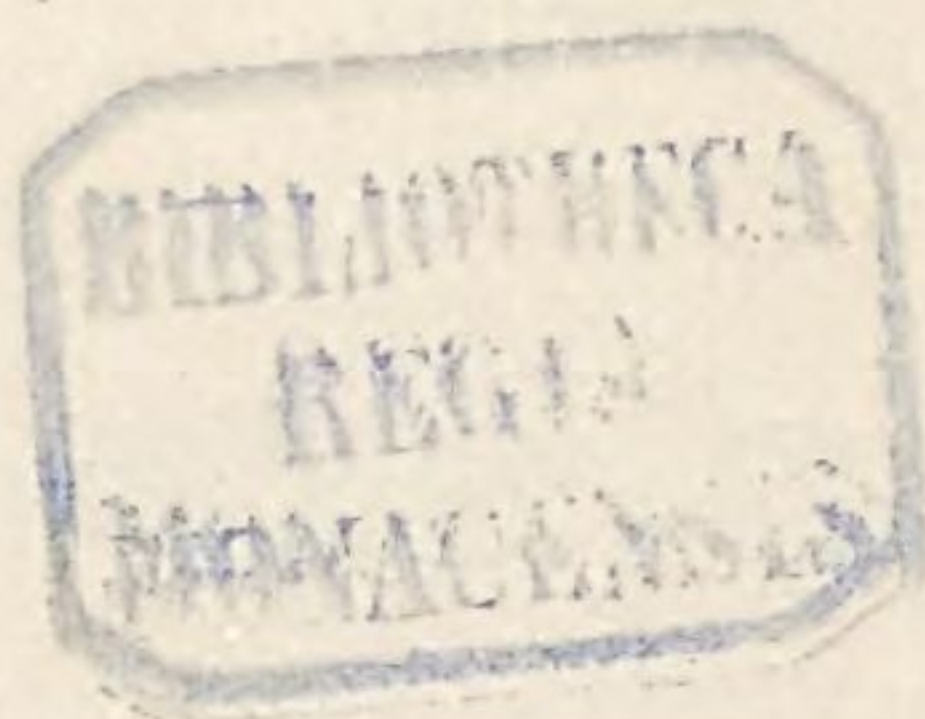
Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Meinem verehrten Freunde

Herrn

Maler C. Schuster.







Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Goethe, Faust I.

Wenn des Abends das Häusergewirr der Altstadt schon in blaue Nebel gehüllt liegt, und die letzten Strahlen der Sonne, die drüben hinter den Vogesen niedersteigt, die hochragenden Steinmassen des Münsterturms in dunkelm Rot erstrahlen lassen, dann hemmt auch wohl der gemeine Mann, den in geschäftiger Werktagseile sein Beruf vorüberführt, seine Schritte und hebt voll staunender Bewunderung sein Auge zu der leicht und luftig in den blauen Aether aufragenden Steinpyramide. Ein leises Ahnen von dem gewaltigen Geiste des unvergänglichen Kunstwerks kommt über ihn: er genießt einen Augenblick heiterer Ruhe.

Es giebt nicht leicht ein Bauwerk, das durch den Wohllaut seiner Umrisslinien auch das ungeübte Auge so gefesselt hält, wie das Freiburger Münster. Trotz der Schwarzwaldberge, die in weitem Halbkreis im Hintergrund aufsteigen, beherrscht es nicht nur das Bild der Stadt, sondern die ganze Landschaft, unbekümmert um die modernen Nebenbuhler, die der Kirchenbaueifer unsrer Tage seiner ehrwürdigen Grösse zu Nachbarn geben wollte. Wie der Turm das Ganze beherrscht, ohne es doch zu erdrücken, da in dem steil-

ansteigenden Chordach und den eleganten Helmen der Hahnentürme ein kräftiges Gegengewicht nach Osten neigt, wie die auf- und absteigenden Linien der Silhouette doch zu einer wunderbar rhythmischen Einheit sich zusammenfügen, das erweckt wohl in jedem den Gedanken, dass dies Werk nur in der mächtigen Phantasie eines Künstlers ersonnen sein könne; und doch sind es vier Jahrhunderte gewesen, die ihren Geschmack und ihren Kunstfleiss zusammentrugen und mitarbeiteten an dem künstlerischen Ausbau dieses Denkmals zu ihres Gottes Ehre und Ruhm.

Mächtig tritt uns aus den wettergrauen Steinen das Bild einer grossen Vergangenheit entgegen und führt uns im Geiste zurück in das Leben und Schaffen längst begrabener Geschlechter: einiges von ihrem Geiste nachzuempfinden lehrt uns vielleicht ein eingehendes Betrachten des Bauwerks, vielleicht hilft uns die Geschichte, die jeder Zeit das ihre zuteilt und aus dem eigenen Geist heraus zu würdigen sucht, in die Geheimnisse der Schönheit des ganzen Münsterwerkes einzudringen.

Eine Geschichte des Freiburger Münsters ist aber zugleich eine Kunstgeschichte der Stadt.





I.

DIE ANFÄNGE DER STADT UND DES MÜNSTERS.

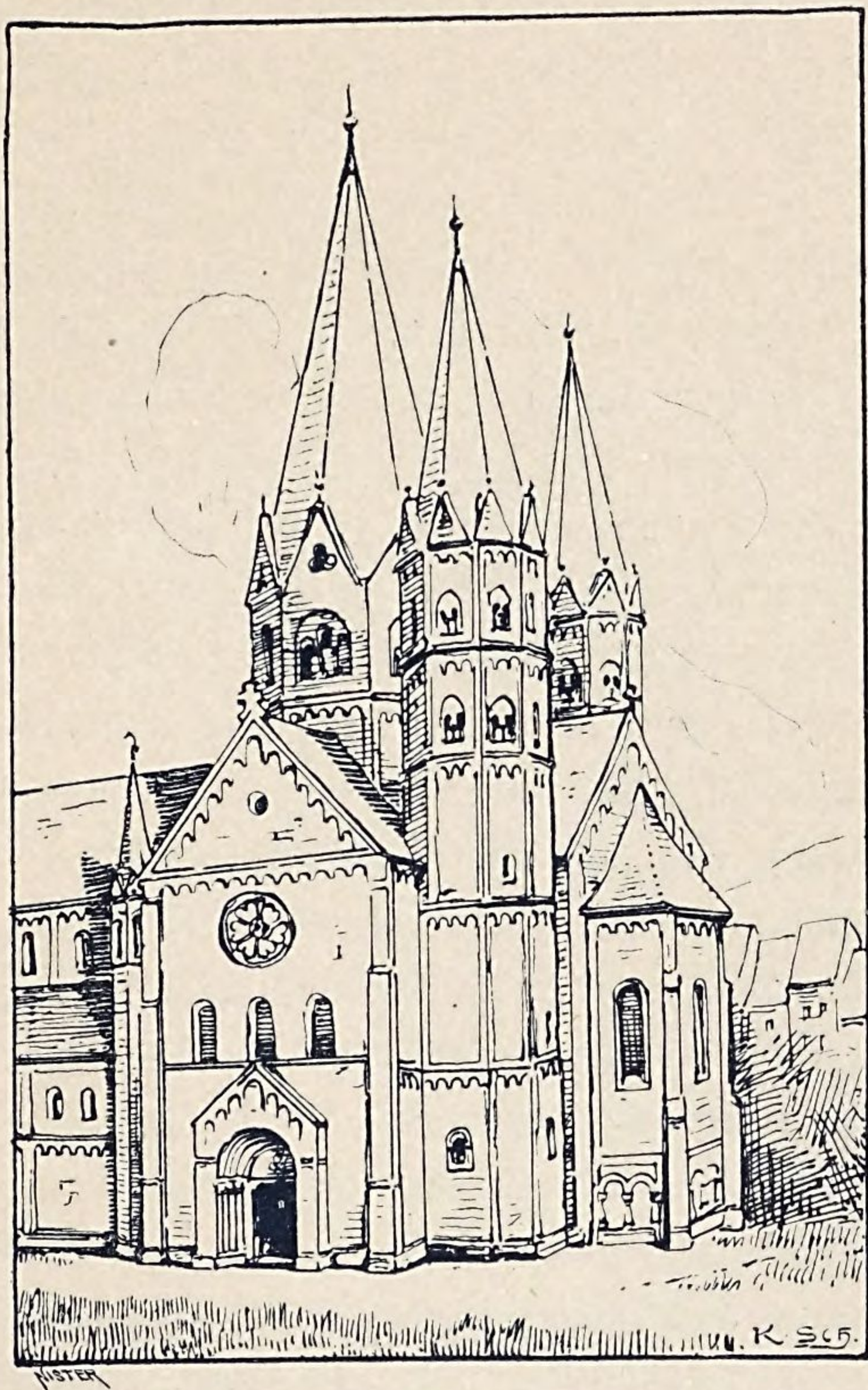
Zwar nicht an der Stätte des heutigen Freiburg, ^{Gründung} aber doch in der nächsten Umgebung ist alter Kultur- ^{der Stadt.} boden: die Reste eines römischen Mosaikfussbodens, die in der städtischen Altertumssammlung bewahrt werden, beweisen, dass an ihrer Fundstelle unterhalb des Pavillons auf dem Schlossberg eine der zahlreichen Niederlassungen im Bereich des Zehntlandes lag, vielleicht ein Landhaus, vielleicht auch eine Warte, von der herab man weithin die am Fuss des Berges sich kreuzenden Strassenzüge verfolgen konnte. Es waren allezeit zwei wichtige Verkehrsadern, deren eine von der Hochebene des Schwarzwaldes durch das breite Thal der Wagensteig und Dreisam herab die Handelsverbindung mit dem Kastell Brisiacum und der Rheinebene herstellte, während die andere nach der bekannten Uebung dieser Pioniere des Altertums am Fuss der Berge entlang durch die Ebene zog. Hier finden wir schon im frühen Mittelalter die meisten der heute noch da gelegenen

Dörfer, von hier bis zum Kaiserstuhl hinüber dehnte sich der weite Reichsforst, der Mooswald. Und wenn man heute vom Schlossberg herab die immer noch deutlich aus dem Stadtbilde sich abhebenden Umrisse der Altstadt mit ihren eng aneinander sich schmiegenden Häusergiebeln und steilen Ziegeldächern verfolgt, gewahrt man bald, dass diese beiden Strassenzüge auch für die Anlage der Stadt bedingend waren: hier, am Schnittpunkt der beiden Handelswege, entstand — nicht aus einem Dorfe oder aus einer zum Schloss auf dem Berge gehörigen Ansiedelung von Lehnsleuten, sondern durch die zweckbewusste politische That des Zähringerherzogs Conrad II. der Marktort, dessen gebriefte Freiheiten und dessen fürstlicher Schutz die Kaufleute rasch zu einer regsamen Gemeinde zusammenschloss (a. 1120). Dass der Handel die vornehmste Grundlage des neuen Gemeinwesens bilden sollte, spricht die Verfassungsurkunde deutlich genug aus.

Als man darauf anfang, längs der Strassen den Grund und Boden in einzelne Hofstätten einzuteilen, wurde der Pfarrkirche und dem Kirchhof, wie das auch sonst z. B. in Strassburg und Köln geschehen war, seitwärts von der Hauptstrasse, nur durch schmale Gässchen zugänglich, ein Platz ausgespart. Ein ewiger Sterbefall, eine Art Erbschaftssteuer, und ein Drittel alles herrenlos gewordenen Gutes fielen verfassungsgemäss dem Baufond zu. Wann aber die Bürgerschaft über die nächstliegenden Alltagssorgen hinaus den Bau ihrer Pfarrkirche an dieser Stelle beginnen konnte, darüber fehlt uns jede zuverlässige Nachricht.

Wenn wir von der Südseite des Münsterplatzes her die über 120 m. lange Front überschauen, löst sich gleich kenntlich durch den gelblichen Baustein wie

Die Reste des
romanischen
Münsterbaus



Rekonstruierte Choransicht des romanischen Münsterbaus.

durch die schlichten, massigen Formen das Mittelstück des ganzen Bauwerks als ein andersgeartetes ungotisches Ganzes heraus: Die Giebelfront des Querschiffs, an die sich heute die Renaissancehalle lehnt, mit ihrem Rad-

Der ehemalige Chor.

fenster, der einfachen Rundbogendekoration und dem reichen Portal von drei Säulenpaaren; dann über dem Dach des Querschiffs, in die Hochmauer des Langhauses verbaut, die Anfänge eines achtseitigen Vierungsturmes, wie er in den elsässischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts regelmässig wiederkehrt; und endlich nach Osten, wo der hohe spätgotische Chor sich anschliesst, die ebenfalls im Achteck gebildeten „Hahnentürme“, die mit ihren malerisch wirkungsvollen Klangarkaden und ihrer Gliederung durch Lisenen und Rundbogenfries bis auf das oberste Geschoss und den Helm die gleichen schlichten Stilformen verraten. Ergänzen wir uns nach dem Vorbilde der zahlreichen rheinischen Kirchen von gleich einfachem spätromanischem Charakter diese Ueberreste, so finden wir eine vieltürmige Gewölbekirche von kreuzförmigem Grundriss und nicht eben grossen Massverhältnissen, wie sie der Pfarrkirche einer kleinen Gemeinde ziemen. Der Chor war noch klein und schloss im Polygon dicht hinter den Hahnentürmen; sein Boden lag bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts fast anderthalb Meter über dem heutigen, und darunter befand sich eine Gruftkirche mit eigenem Altar, über deren Formen wir heute nichts mehr anzugeben wissen. Zu beiden Seiten des Hauptchors lagen — eine originelle und nicht oft wiederholte Anordnung — zwei kleine Nebenchöre im Erdgeschoss der Hahnentürme. Diese mit zierlichen Rippengewölben überspannten Turmkapellen, die heute als Durchgang zum Chor dienen, enthielten in den Nischen der Ostseite die Altäre des h. Nikolaus und der Maria Magdalena; sie wurden durch

ein reiches Rundbogenfenster, wie wir es in der Sakristei noch sehen, erhellt und hatten an der schönen Zwergarkade, die sich auch am Hauptchor fortsetzte, einen feinen Wandschmuck.

Man liebte es im Mittelalter, wie das Hauptportal, so auch die Umgebung des Hochaltars, den Chor, besonders reich auszustatten; so enthalten diese östlichen Teile des ältesten Freiburger Münsterbaus auch die einzigen Ueberreste bildlichen Schmucks, wenn wir von dem rohen, stillosen Relief eines Bischofs im Bogenfeld des Südportals absehen. In der Nische der südlichen Turmkapelle, wo ehemals der St. Nikolausaltar stand, steht in der Wand nahe über dem Boden eine ungelenke Reliefdarstellung der Krönung Davids, die nicht etwa, wie die überraschend altertümlichen Stilformen mit den schematisch eingeritzten Parallelfalten des Gewandes und dem archaisch geringelten Haupt- und Barthaar vermuten lassen könnten, älter ist, als die umgebenden Bauteile. Es sind die verschnörkelten Formen der spät-romanischen Plastik, deren bekanntestes Beispiel die Bilder der Galluspforte am Münster zu Basel darstellen, die in schablonenhafter Wiederholung antik römischer Typen immer zopfiger geworden, den Zusammenhang mit der Natur und die sichere Technik früherer Zeit immer mehr vergessen haben. Von gleich ungeschickten Formen sind die beiden Bildfriese am Kämpfergesims des Eingangs zur ehemaligen Nikolauskapelle in ihrem Inhalt höchst merkwürdige Erzeugnisse der durchaus episch gearteten Phantasie des 12. Jahrhunderts; man thäte dem Humor des Steinmetz, der Lust am Fabu-



Romanischer Bildfries am Eingang der Nikolauskapelle.

liren bitter Unrecht, wollte man aus diesem bunten Gemisch keineswegs religiöser Sagenbilder eine tiefsinnige Symbolik herausgrübeln, statt in der Dichtung der Zeit seine Deutung zu suchen.

In bilderbogenartiger Anordnung erzählt er zuerst die Schicksale des jungen Wolf in der Klosterschule: der Vater, ein alter Sünder, möchte in einer Anwendung von Reue noch etwas für seine Seele thun, deshalb schlägt er seiner wülpin vor:

wir han ein junges kindelin,
das ist der liebe Isengrin;
den wollt ich gerne schaffen,
dass er wurde zu einem Pfaffen.

Man bringt ihn auf die hohe Schule nach Paris, da soll er mit dem ABC anfangen: aber dem gefrässigen Isengrin ist bei seinen Büchern immer nur nach einem Schafe weh, er lässt sich weder durch Mahnung noch durch Züchtigungen seines Lehrmeisters von seinem einzigen Interesse ablenken, so dass er als unverbesserlich entlassen werden muss. Das dritte der Bilder bringt den Herkules des alten Testaments, den löwenbezwingenden Simson zur Darstellung; der nebenanstehende Widderkopf verdankt seine Entstehung gewiss nur einem horror vacui.



Romanischer Bildfries am Eingang der Nikolauskapelle.

Für die beiden höchst seltsamen Bilder über den Säulenkapitellen giebt uns wieder eines der beliebtesten epischen Gedichte des Mittelalters die Deutung, das viel gesungene Alexanderlied. Einige geschichtliche Anhaltspunkte aus den Zügen des grossen Helenen in die entlegenen Länder Mittelasiens hatten schon den späten Alexandrinern Anregung zu romanhafter Bearbeitung dieses Stoffes gegeben, den das Mittelalter bald wieder aufnahm und wie die Geschichte vom Herzog Ernst mit einer Menge phantastisch erfundener Fabelwesen und Ereignisse ausstattete. So erzählt man, der König sei auch in ein Land gekommen, in dem grosse Greifen hausten, die sehr stark waren und gut fliegen konnten; er liess zwei fangen und mit Stricken an den Enden eines aus Tuch hergestellten Kahns festbinden; da setzte er sich hinein und reizte die Tiere durch Lockspeisen, die er auf hohen Stangen befestigt trug, so dass sie immer danach schnappend ihn in die Höhe tragen mussten; denn nachdem er die ganze Erde erobert, gelüstete ihn, auch den Himmel kennen zu lernen. Diese Greifenfahrt Alexanders ist an dem einen Kapitell zwar nicht in künstlerischen Formen aber doch sehr anschaulich und klar wiedergegeben, so dass wir schon

annehmen müssen, dass der Steinmetz gute Kenntniss von dem vielverbreiteten Lied gehabt habe. Und wenn wir erfahren, dass spätestens um 1200 gerade in dieser Gegend des Oberrheins ein Ritter lebte, Berthold von Herbolzheim hiess er, der den Stoff neu bearbeitete und Berthold V., dem Zäringäre, widmete, dann werden wir die Deutung des ‚Sirenenidylls‘ am andern Kapitell ebenfalls in diesem Liede suchen dürfen: Das fischgeschwänzte Weib mit dem Jungen von gleichem Körperbau ist wohl die Tochter Alexanders, die sich mit dem Hofkoch vergangen hat und deshalb samt diesem in den Fluss geworfen wird, wo beide alsbald zu Fischen werden; der Küchenmeister wäre dann in dem offenbar eng zur Gruppe gehörigen, von links herankommenden Mann zu erkennen. Auch die beiden nächsten Kampfgruppen, eines Greifs mit einem Krieger und zweier geflügelten Zentauren stammen wohl aus dem reichen Vorrat epischer Sagengedichte der Zeit — zu symbolischer Deutung ist zum mindesten keine Veranlassung zu erkennen.

Das Querschiff.

Auch das Querschiff des romanischen Baus steht noch wohlerhalten und ohne fremde Zuthaten, wenn wir von der 1790 hier aufgestellten Renaissancearkade des ehemaligen Lettners absehen. Das mittlere von den drei Gewölbejochen von quadratischem Grundriss, aus denen es sich zusammensetzt, die Vierung, wird von einer achtseitigen Kuppel gebildet, welche durch eigentümlich konstruirte schalenartige Gewölbekappen über den kräftigen Pfeilerbündeln getragen wird. Nach aussen sollte die Kuppel durch den unvollendet gebliebenen

Vierungsturm markirt werden; heute liegt sie unter dem Langhausdach verborgen, und die Rundbogenfenster im untersten Stockwerk des Vierungsturms öffnen sich nicht mehr wie ehemals ins Freie. Wie es fast überall die Baugeschichte unsrer alten Dome lehrt, so war auch hier mit dem Allerheiligsten, dem Chor, begonnen worden, und als man nach Westen langsam fortschreitend bis zum Langhaus gekommen war, wurde der alte Bauplan umgestossen, da indessen ein neues, im heutigen Frankreich ausgebildetes Bausystem modern geworden war; aber einige Teile des Langhauses müssen doch schon in romanischen Formen ausgeführt bestanden haben, denn in der Querschiffmauer stecken heute noch die drei gekuppelten Rundbogenfenster (das Triforium), durch welche die Emporen der Seitenschiffe sich nach dem Langhaus hin öffnen sollten, und bei der Anlage der Bischofgräber an der nördlichen Aussenmauer des Langhauses fand man 1868 die Fundamente der alten Aussenmauer in ziemlicher Ausdehnung. Daraus ergibt sich, was von vorn herein nahe lag, weil sich der Grundriss der Gewölbekirchen in Deutschland bis ins 13. Jahrhundert stets aus quadratischen Gewölbefeldern zusammensetzt, dass die alten Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffs hatten und mit Kreuzrippengewölben überdeckt waren; darüber erhob sich eine Empore mit malerischem Triforium, wie wir es am Münster zu Basel, in Limburg a. d. Lahn und anderwärts wiederfinden.

Das alte
Langhaus.

An all diesen Bauteilen finden wir eine einfache, sparsam verteilte Ornamentik von Rundbogenfriesen und mannigfachen Blattmotiven (besonders fein am nörd-

lichen Querschiffportal), Säulen mit immer neuen Formen von Kelch- oder Würfelkapitell und Eckblättern an der Basis; gelegentlich bildet sich der Knauf auch aus vier Vogel- oder Tiergestalten. Der Spitzbogen — bekanntlich nicht das Charakteristikum der Gotik — steht abwechselnd mit dem Rundbogen an Thür- und Fenster- gewänden, regelmässig in den Arkadenbogen und den Gewölbegurten.

Anteil der
Zähringer
am ältesten
Münsterbau.

Die Gesamtanlage und diese Einzelheiten weisen nun dem ältesten Münsterbau eine ganz bestimmte Stelle an in der Reihe der spätromanischen Kirchen am Oberrhein: wenn die Entwicklung der Baukunst hier nicht gerade einen Sprung gemacht hat, steht der Freiburger Bau in der Mitte zwischen S. Leodegar von Gebweiler und dem Münster zu Basel, seine Bauzeit muss demnach noch in die zwei oder drei letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts fallen. Soviel ist aber gewiss, dass der Gründer der Stadt, Herzog Conrad (1122—52), nicht, wie man nach der Ueberlieferung spät mittelalterlicher Chroniken wohl geglaubt hat, auch der Erbauer des ältesten Münsterbaus sein kann: mit dem heute noch vorhandenen Bau dürfen wir ihn zum mindesten nicht in Zusammenhang bringen; vielmehr mag unter seinem Nachfolger, Berthold IV. (1152—1186), der auch in seiner Neugründung, der Stadt Freiburg im Uechtland, dem Patron der Kaufleute, S. Nikolaus, eine Kirche errichtete, das Werk begonnen worden sein, nachdem der Herzog von den Romfahrten Kaiser Friedrichs in seine burgundischen und breisgauischen Lande heimgekehrt war. Dass sein Sohn, der letzte der Zähringer, zur Stadt

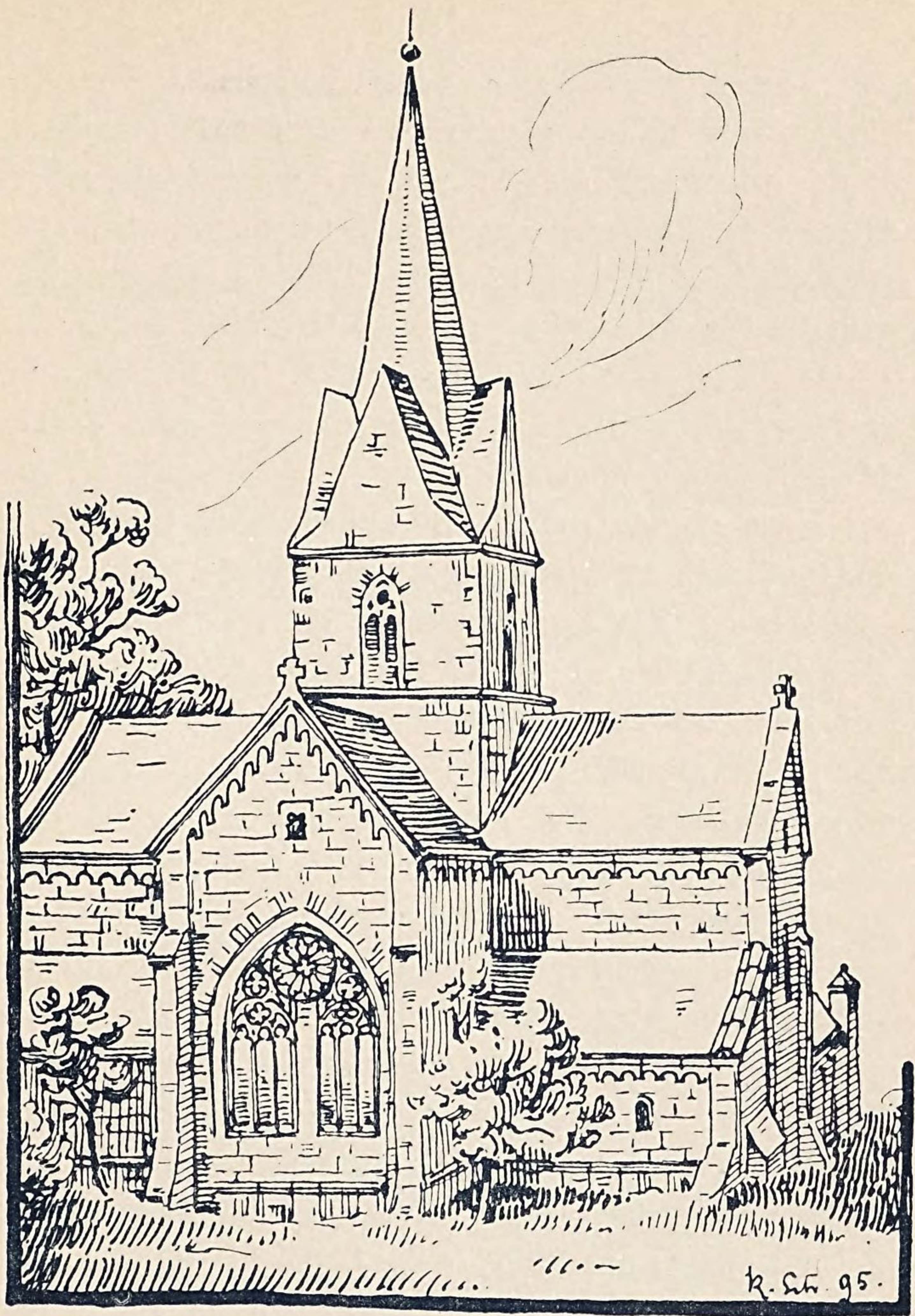
und ihrem Münster in nahen Beziehungen stand, dafür haben wir manchen Beweis: Berthold V. war ein geistig hochbegabter Fürst, der seine Thatkraft dem Gedeihen seiner Stammlande zu widmen, der von kirchlicher Interessenpolitik ihm aufgedrungenen Kronkandidatur entran; eine der glänzendsten Städtegründungen im alemannischen Gebiete, Bern, ist Zeuge seines politischen Scharfblicks. Und wie der Name dieser Stadt an die grosse Reckengestalt der deutschen Volks- sage erinnert, die gerade zur Zeit der Hohenstaufen in den Burgen und Hallen der Edeln im Kunstgesang wieder auflebte, so erfahren wir mit beson-



Angebliches Grabdenkmal Herzog Bertholds V.
1370 cr.

derem Interesse, dass der Hofpoet des Herzogs, ein Ritter Berthold von Herbolzheim, in seinem Auftrag jene sagenhaften Züge König Alexanders in einem Reimgedicht bearbeitete, das uns leider verloren ging. Ein Augenzeuge, der Abt von Thennenbach, giebt uns überdies eine lebendige Schilderung des weltfrohen Treibens, das seinen Oheim auf seinem Freiburger Schloss mit Sang und Ritterspielen umgab. Mit der hohen Geistlichkeit, besonders mit den Zähringer Klöstern St. Peter und Thennenbach, hatte es der Herzog gründlich verdorben: so mochte er wohl Ursache haben, in der Bürgerschaft seiner Stadt eine neue Stütze zu suchen; und da er nicht, wie seine Vorfahren, bei seinen Widersachern in St. Peter die letzte Ruhestätte finden konnte, mochte ihm an dem Bau des Münsters besonders viel gelegen sein — sollte es doch seine Grabkirche werden. Im Frühjahr 1218 wurde er im Chor, d. h. wohl in der Krypta des Münsters bestattet; hier ruhte sein Gebein, bis beim Abbruch des Chors das Grab an die Südseite des Langhauses verlegt werden musste; damals wurde ein fremder Grabstein mit der Figur eines Ritters in schwerfälliger Rüstung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts über der Gruft aufgestellt; die stark antiquarisch angehauchte Inschrift darunter stammt aus dem Jahre 1667.

Gewiss war es noch vor dem Tode des Herzogs geschehen, dass man Querschiff und Chor einweihte und dem Gottesdienst übergab; eine Bretterwand mag den Raum nach vorn abgeschlossen haben, wo die Anfänge des Langhauses sich aus dem Boden erhoben; möglicherweise waren die malerisch gruppirten drei Türme



Die ehemalige Abteikirche zu Thennenbach, seit 1838 protestantische Ludwigskirche.
schon in romanischen Formen soweit vollendet, dass in
einem derselben Glocken untergebracht werden konnten,



Die protest.
Ludwigs-
kirche.

Ausser dem ältesten Münsterbau hat Freiburg in diesem Jahrhundert eine zweite dem spätromanischen Stil angehörige Kirche bekommen, die des ehemaligen Cisterzienserklosters Thennenbach bei Emmendingen, die ein Geschenk des Grossherzogs Ludwig an die evangelische Gemeinde, von Baurat Hübsch in den Jahren 1829—38 hierher übertragen und ‚stilvoll‘ umgebaut wurde. Ueber dem Portal las man ehemals die Inschrift:

anno ab incarnatione Dom. 1158 ad laudem Dei omnipot. ac beatissimae semper virginis Mariae constructum est hoc Monasterium. Porta coeli vulgari nomine Tennenbach.

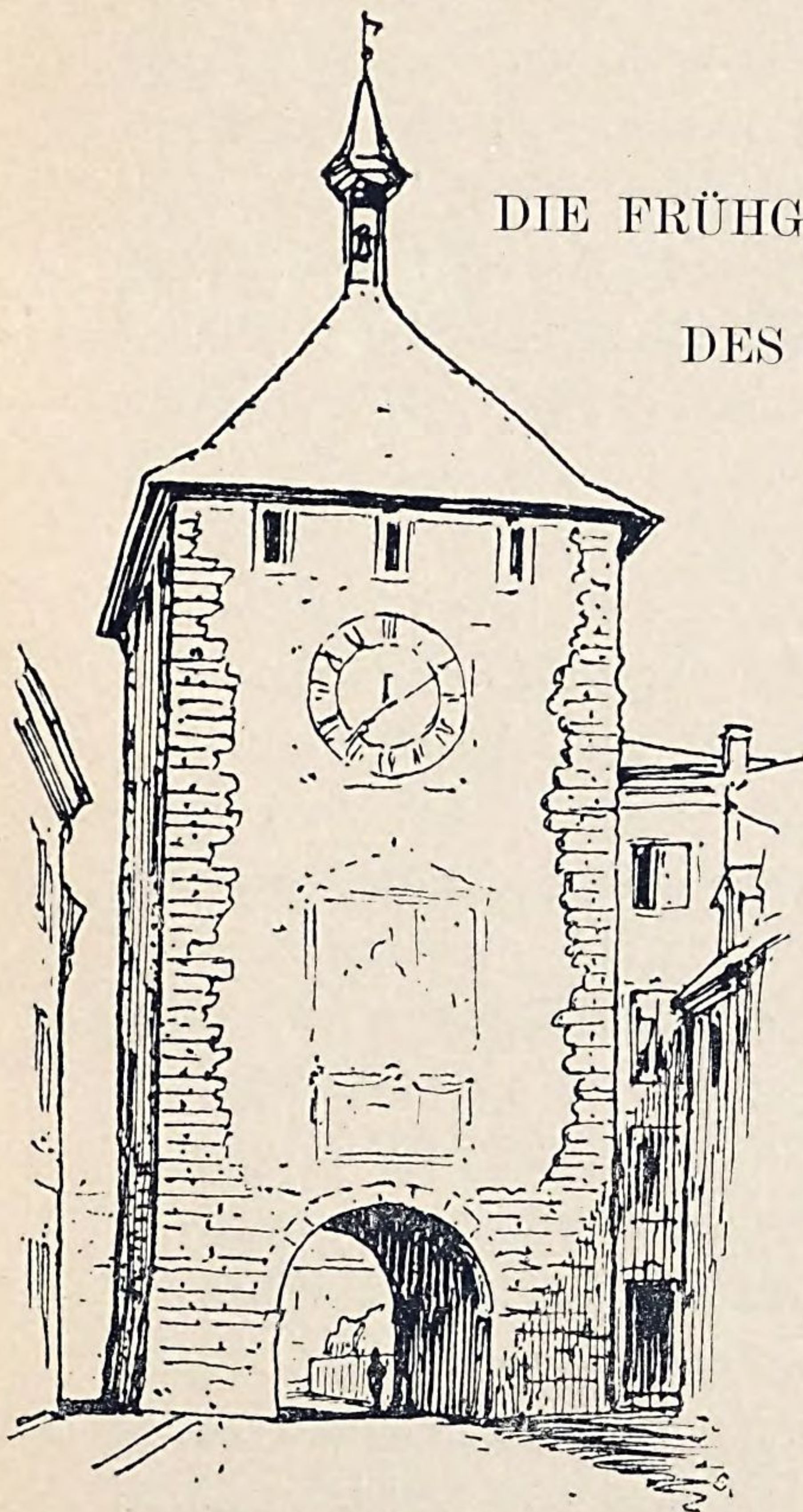
Nach längerer Unterbrechung vollendete Abt Berthold, der oben erwähnte Neffe des letzten Herzogs von Zähringen, die Kirche spätestens anno 1221. Es ist das eigenartige, fast nüchtern einfache Schema der Kirchenanlage, das die streng reformirten Cisterzienser in Hirsau zuerst ausgebildet hatten, das sie auch nach Thennenbach mitbrachten: mit bescheidener Fassadenentwicklung, flachgedecktem Langhaus ohne Krypta mit geradlinig geschlossenem Chor und zwei ebenfalls rechtwinkelig abschliessenden Seitenkapellen beiderseits im Querschiff; also ganz der Bau, wie wir ihn noch heute unberührt in der herrlichen Klosterkirche zu Maulbronn vor uns haben: sogar das später eingebrochene gotische Fenster in der Chorwand mit seinem wunderbar reichen Masswerk war hier wiederholt. Ein bei aller Einfachheit sehr wirkungsvoller Glockenturm sass über der Vierung.

Da dieser älteste Zustand der Abteikirche bei ihrer Uebertragung aus dem stillen Waldthal durch den archaisirenden Eigensinn Hübschs leider sehr entstellt wurde, geben wir hier die einzige vorhandene Aufnahme der Choransicht wieder.



II.

DIE FRÜHGOTISCHEN OSTJOCHE
DES LANGHAUSES.



Das Martinthor.

Praktische, für das nächste Wohl und Wehe der Bürgerschaft wichtige Aufgaben mögen die Unterbrechung der Bau-^{Die alten Stadtthore.}thätigkeit am Münster veranlasst haben. Die Stadt füllte ihren Mauer-
ring und schon schlugen im Norden die Johanner ihr Ordenshaus vor der Mauer auf, um das sich allmählich eine ausgedehnte Vorstadt, die Neuburg, erhob; jetzt war es Zeit, die erste Not-

mauer durch eine widerstandsfähige Befestigung mit Graben und starken Thortürmen zu ersetzen. Die beiden trotz vielfacher Veränderung namentlich der Dachkonstruktion noch wohlerhaltenen Türme, das Schwabenthor an der Strasse nach dem Schwarzwald hin und das Martinsthor an der grossen Baseler Landstrasse, stammen in ihrem massiven Quaderbau aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Und als man dann um 1225 den Münsterbau wieder aufnahm, waren die Pläne für das Langhaus veraltet, schienen zu eng und klein: mit dem neuen Baumeister und seiner Gesellschar — wir wissen nicht, woher sie kamen — hielt das neue Bausystem der Gotik seinen Einzug in die Bauhütte.

Die Anfänge
des gotischen
Langhauses.

Es ist für die Charakteristik der beiden Stile, die sich hier berühren, höchst lehrreich, den Anschluss des Langhauses an das Querschiff näher zu prüfen. Alles drängt nach Höhe und Breite auseinander, ohne Rücksicht auf etwa entstehende Unschönheiten: die Anfänge des alten Langhauses werden niedergerissen und die Aussenmauern so weit als möglich hinausgeschoben, ohne dass dabei die schwerfällige, den Zugang zum Querschiff halb verdeckende Mauer, an der heute die Altäre stehen, beseitigt wird; Mauerstärke und Pfeilerdicke werden auf das konstruktiv notwendige vermindert; breite Spitzbogenfenster durch rohe Steinbalken ohne Profil dreigeteilt durchbrechen die Wandfläche in der ganzen Breite zwischen den Pfeilern. Auf die Knäufe der Vierungspfeiler wird ein Säulenstumpf mit ungeschicktem Knospenkapitell aufgesetzt und dadurch die Arkade des Langhauses so bedeutend erhöht, dass das früher geplante

Obergeschoss der Seitenschiffe keinen Raum mehr hat, und die Triforien in der Querschiffwand vermauert werden müssen. Die Höhe des Mittelschiffgewölbes wird so sehr gesteigert, dass im Anschluss an die Vierung, am Triumphbogen eine breite Mauerfläche entsteht, die später durch ein Wandgemälde der Krönung Mariae belebt wurde. Der Grundriss ist jetzt so angeordnet, dass ein langgestrecktes Gewölbefeld des Mittelschiffs sich mit je einem annähernd quadratischen Joch des Seitenschiffs verbindet.

Schwerfällig und derb zeigt sich diese frühe Gotik in den Zierformen; wo sie einigen Reichtum anstrebt, wie in den Wandarkaden der Seitenschiffe oder in den Reliefbildern an den Aufsätzen der Strebepfeiler, borgt sie bei der vorhergehenden Zeit; wunderliche Mischformen zeigen die Fenster des hohen Mittelschiffs. Gross und sicher tritt sie dagegen in der Gesamtkonstruktion auf: die sichere Bildung der Gewölbe, die von kräftigen Widerlagern nach der Mittelschiffwand gespannten Strebebogen, die Freiheit, mit der die engen Massverhältnisse des romanischen Baues durchbrochen wurden, lassen uns diesen Meister bewundern, der gewiss schon den Grundgedanken für den Ausbau des Langhauses und der Westfassade geschaffen hat, wenn auch zunächst nur die beiden Ostjoche zur Ausführung kamen. Wer dieser merkwürdige Mann war, in welcher Bauhütte er die neue Kunst erlernt hatte, wissen wir nicht; sein Bildnis ist uns, wenn auch stark angefressen vom Rost der Jahrhunderte, erhalten: auf dem südlichen der beiden Treppentürmchen, die sich an das Querschiff anlehnen,

sitzt er oben am Rande des Steinhelms mit untergeschlagenen Beinen, die Hände auf die Kniee gestützt, ein bärtiger Mann mit der Kappe des Handwerkers. Wenn er selbst es war, der die feinbeobachteten Tierfiguren erfand, die auf der Spitze dieser beiden Türmchen und als Wasserspeier an den Strebepfeilern angebracht sind, dann könnte er vielleicht auf der Wanderschaft in die Isle de France gekommen sein, wo wir ähnliche Arbeiten von flottem Naturalismus z. B. an den Turmgalerien von Nôtre-Dame wiederfinden.



Bildnis des Turmmeisters.

III.
DER TURM
UND DIE
VOLLENDUNG
DES LANGHAUSES.

Als die beiden ersten Joche des Langhauses vollendet waren, trat abermals ein Stillstand ein, und zwar hatte

man, wie das Mauerwerk an den Oberwänden des Mittelschiffs erkennen lässt, auch hier wieder einen vorläufigen

Abschluss für die Kirche geschaffen, um vorne ungestört weiterbauen zu können. Sei es, dass der erste Meister gestorben, die Mittel der Fabrik ausgegangen waren, oder die politischen Wirren die Bürgerschaft und ihre neuen Herren, die Grafen von Urach, zu sehr in Anspruch nahmen: nicht vor dem Jahre 1250 beginnt der geniale Erbauer des Turms seine Thätigkeit auf der Bauhütte. Er brachte eine grosse Zahl neuer Gesellen mit; nach den Steinmetzzeichen mögen es wohl vierzig gewesen sein, und wenn wir aus der Uebung späterer Zeit schliessend fast ebensoviele Maurer und Bauknechte für das Versetzen der Werkstücke hinzurechnen, mag uns diese Zahl ein Bild davon geben, mit welcher gewaltigen Energie die Bürgerschaft, während die Grafen der fehdereichen Politik nachgingen, allein gestützt auf die Grossmut des Patriziats und das religiöse Ablassbedürfnis der Menge den Ausbau ihres Kleinods unternahm.

Sowie der Bauplan feststand, begann man sofort auf ^{Die West-} der ganzen Linie für die vier noch fehlenden Traveen des ^{Fassade.} Langhauses, die Fassade und den Turm die Grundmauern aufzuführen, und als so das Gerippe des ganzen Baus festgelegt war, liess man das Langhaus — einige Fuss mögen die Mauern über den Boden herausgeragt haben — liegen und wandte sich mit allen Arbeitskräften dem Turmbau zu. Wenn sich schon in dieser Anordnung die Sicherheit eines grossen Praktikers verrät, so sind die Einzelheiten in der Grundrissbildung des Turms beredte Zeugen von der Kühnheit eines der grössten Architekten, den die Kunstgeschichte kennt: besonders

tiefer Fundamente bedurfte es nicht, da der Kiesboden einen guten Baugrund bot; dagegen galt es, die Untermauern stark genug für den Druck der auf ihnen ruhenden Steinmassen und doch nicht schwerfällig zu gestalten. An der Westseite des wenig oblongen Vierecks übernehmen zwei starke Strebepfeiler an jeder Ecke die Traglast; im Osten mussten die gleichzeitig aufgeführten Frontmauern der Seitenschiffe einen Teil des Drucks aufnehmen. Da es aber nicht anging, die Strebewände nach Osten weit ins Langhaus vorzuschieben, wurden hier die Ecken der Vorhalle abgeschrägt und die beiden Treppentürmchen nicht in den so entstandenen starken Mauerkerne gelegt, sondern mit massivem Mantel nach aussen vorgeschoben; so war hier eine breite Mauermasse geschaffen, die, ohne nach aussen aufzufallen, die Funktion der Strebepfeiler übernahm.

Da sowohl die prächtigen Rosen der Seitenschiffwände als die Tabernakelaufsätze über den Statuen an den Strebepfeilern und der ganze reiche Figurenschmuck der Vorhalle nicht nachträglich angefügt, sondern bündig mit den Quadern der Mauer ausgeführt wurde, konnte das Werk nur langsam fortschreiten: im Jahre 1270 war man kaum weiter als bis zur Galerie des Achteckgeschosses gekommen, und konnte nun, wie aus den einheitlichen Einzelformen hervorgeht, in raschem Zuge die fehlenden vier Joche des Langhauses aufstellen.

Nachdem man das Glockenstuhlgeschoss vollendet und an die mächtigen Fenster des offenen Achtecks gekommen, war von den Gesellen, die den Turm begonnen hatten, keiner mehr auf der Bauhütte.; aber an dem

Entwurf des Meisters wurde trotzdem festgehalten, bis am Ende des Jahrhunderts, so scheint es, das ganze Werk, der Turm und das Langhaus fertig stand. Bald darauf wurde auch den Hahnentürmen das oberste Stokwerk und die originelle Bekrönung samt dem Steinhelm hinzugefügt.

Gerade heute, wo die Mehrzahl der Fachleute in Uebertreibung einer im Kern unzweifelhaft richtigen Auffassung vom Ursprung unsrer gotischen Baukunst nicht nur das gesamte Bausystem, sondern auch jede wertvolle Einzelform auf das Vorbild irgend einer linksrheinischen Kathedrale zurückzuführen suchen, muss es besonders hervorgehoben werden, dass der Freiburger Münsterturm in seiner ganzen Konzeption, in der gewaltigen Lösung der Verbindung von Quadrat und Achteck ohne Vorbild und — fügen wir gleich hinzu — auch ohne ebenbürtigen Nachfolger dasteht; um das Jahr 1300 gab es weder im heutigen Frankreich noch sonst wo eine durchbrochene Turmpyramide.

Aus welchen Elementen setzt sich nun diese un- Der Aufbau des Turms. erreichte Schönheit und Ebenmässigkeit zusammen? Dass der Baumeister zunächst auf eine Fassadenentwicklung an der Westseite überhaupt verzichtete und die breite zweitürmige, die damals allgemein übliche Anlage vermied, spricht ebenso für sein feines Stilgefühl, wie die Sparsamkeit, mit der der ganze Unterbau detaillirt ist; nur die oberen Massen des Turms konnten wirken, der Unterbau sollte als das tragende Glied auch äusserlich charakterisirt werden. Die überwiegend horizontale Gliederung der kahlen Mauern, die noch

gar nichts von dem Aufstreben der oberen Teile verrät, geschieht durch schlichte Gurtgesimse und wird über der Höhe des Langhausdaches nochmals energisch betont durch die kräftig ausladende, ringsumlaufende Galerie. Dicht unter dieser beginnt im Aeussern die Ueberführung des quadratischen Unterbaus zum achtseitigen Glockenstuhlgeschoss, das erst allmählich mit kaum merklicher Aenderung des Grundrisses, dann immer freier herauswächst, bis es im offenen Achteckgeschoss mit den mächtigen Masswerkfenstern klar und unverhüllt dasteht; maskirt wird dieser Uebergang durch dreiseitige pfeilerartige Aufsätze, welche, vor die Diagonalseiten des Achtecks gelegt, nach oben sich in statuengeschmückte Kapellchen und immer feiner verästelte Fialentürmchen auflösen und von posauneblasenden Engelstatuen bekrönt werden. Durch diese Zierglieder ist es dem Meister gelungen, die beiden Hauptstücke des Turms zu einem einheitlichen Körper zu verschmelzen und die Umrisslinie in sanfter Kurve von der Erde bis beinahe zum Fuss der Pyramide hinaufzuführen.

Ueber der Achteckgalerie herrscht überall die Vertikale: wo sich ein wagerechter Gurt in den Weg legt, wird er von einem steil ansteigenden Giebel durchbrochen; jede Linie der Gliederung drückt das Aufstreben des immer leichter und durchsichtiger werden den Steingefüges aus, auf dessen höchster Spitze sich die zierliche Kreuzblume erhebt.

Und ebenso meisterhaft, wie das grosse Ganze, sind auch die einzelnen Glieder konstruirt: man beachte nur die kühne Sicherheit des ohne stützende Wand als

offene Spindel aufgebauten Treppentürmchens, das so glücklich gelegt ist, dass es die Umrisslinien des ganzen Turmes kaum verletzt; die kühne und höchst eigenartige Konstruktion der Decke über dem Glockenstuhl, die ohne Gewölbe mit horizontalen Granitplatten über freihängende Strebebögen gespannt ist, eine Bildung, die unsres Wissens zuvor nirgends angewandt worden war; und wenn ein spätes Volksgerede von grossen Baugerüsten fabelt, die vom Schlossberg her über die Stadt bis zum Turm hätten gespannt werden müssen, so geben uns die Thatsachen im Gegenteil ein schönes Beispiel von der Sparsamkeit dieser alten Praktiker, das unsre vielbewunderten Ingenieure von heute beschämen könnte. Nachdem nämlich der Turmbau bis zur Achteckgalerie gediehen war, liess der Meister gleich den Glockenstuhl ^{Der Glockenstuhl.} aufschlagen, damit er dem weiteren Bau als Gerüst diene; das aus mächtigen Schwarzwaldföhren aufgerichtete Gefüge thut heute noch, wie vor 600 Jahren, seinen Dienst und bildet den ältesten sicher datirten Glockenstuhl, den wir kennen. Von den alten Glocken mussten freilich die meisten am Anfang unseres Jahrhunderts umgegossen werden. Die älteste und grösste ist noch vorhanden; sie hat den merkwürdigen, aber auch anderwärts von alten Glocken ebenso wie von alten Geschützen bekannten Namen Susanna und stammt laut Inschrift aus dem Jahre 1258. Das sogenannte Silberglöcklein, in dem die sagenfrohe Volksüberlieferung eine Zähringerstiftung sehen möchte, ist ein später Guss mit starkem Zusatz von Silber.

Die ganze Kühnheit in der Konstruktion des

Turmhelms, die, man möchte sagen keinen Zoll mehr Material verwendet, als zur Tragfähigkeit der Mauern eben hinreichte, wird man aber erst gewahr, wenn man von der Plattform über dem Glockenstuhl den Blick von dem drunten ausgebreiteten Bilde der Stadt gerade in die Höhe richtet: keine Gewölbedecke, keine Verschlauderung mit Eisenstangen hindert das Auge, bis in die Spitze dieser über 50 m. hohen offenen Halle hinaufzudringen; das ganze luftige Steingespinst, dessen Quader sehr genau gearbeitet und überdies unter sich verankert und dessen Fugen mit Blei vergossen sind, trägt sich selbst.

Kurviring
des Turm-
helms.

Vielleicht erhöht auch die Festigkeit des Ganzen jene merkwürdige, früher vielumstrittene Kurviring der Pyramide, wie sie dem Auge wenigstens den Turmhelm kräftiger und voller erscheinen lässt; die acht Flächen des durchbrochenen Helms steigen nämlich nicht in Ebenen zur Spitze auf, sie sind vielmehr, wie sich am deutlichsten vom obersten Umgang des Turms aus erkennen lässt, einmal nahe über der Sohle der Pyramide und dann wieder kurz vor der Vereinigung an der Spitze gebeugt. Der künstlerische Wert dieser abnormen Bildung ist deutlich genug aus dem Vergleich mit andern (z. B. den Kölner) Turmbildungen zu erkennen; auf die Nachlässigkeit der Steinmetzen, die allerdings bei kleinen Fehlern im Ausbau der obersten Turmspitze auch ihre Rolle spielt, lässt sich diese an allen Seiten gleich regelmässig durchgeführte und eben deshalb zweifellos beabsichtigte Abweichung nicht zurückführen. Dass man sie vornehmlich aus ästhetischen Gründen

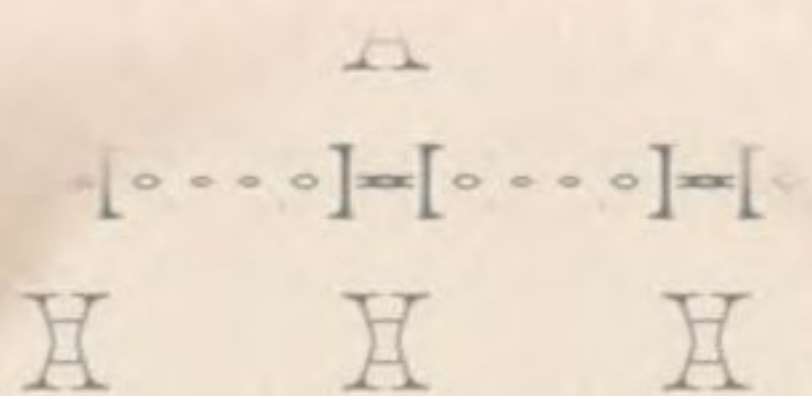
anwandte, geht wohl daraus hervor, dass sie bald nach der Vollendung des Westturms an den zierlichen Helmen der Hahnentürme wiederholt wurde, wo konstruktive Ueberlegungen gewiss überflüssig waren. Wem das unwahrscheinlich dünkt, der möge bedenken, dass unsre modernen Künstler gerade das am meisten verlernt haben, ihr Werk für den Aufstellungsort zu arbeiten, nicht für das Atelier oder den papierenen Plan, sondern für den wirklichen Effekt, der erst nach der Aufstellung zu Tage kommt. Wie fein das die Alten verstanden haben, lässt sich z. B. an den wenig über lebensgrossen Statuen beobachten, die um das Achteckgeschoss des Turms aufgestellt sind, und ein offenes Auge wird diese Beobachtung in der mittelalterlichen Kunst hundertfältig bestätigt finden.

Trotz der grossen Gegensätze in den schmucklosen Quadermauern des Turmunterbaus und der reich gegliederten feinen Meisselarbeit der oberen Partien, die zusammen wohl ein halbes Jahrhundert kunstgeschichtlicher Entwicklung darstellen, muss es als ausgemacht gelten, dass der Turm das einheitlich erdachte Werk eines grossen Meisters ist, der, wenn er wirklich in einer französischen Bauhütte seine Schule gemacht hatte, in seinem Werk eine geniale Selbständigkeit und Reife zeigt, wie kein gleichzeitiger Baumeister des gotischen Stils: die ganze Kraft konstruktiver Sicherheit und ästhetischer Massenwirkung, deren dieser Stil, einmal frei geworden, fähig war, drückt sich in diesem vollkommensten Gliede des Freiburger Münsters aus. Keinem der modernen Baumeister, die nach seinem Vorbild in

Der Meister
des Turms u.
Erwin von
Steinbach.

unsrer Zeit die Türme der grossen deutschen Domkirchen zu vollenden unternahmen, ist es gelungen, die Steinmassen zu gleichem Formenwohl laut zu gestalten, und auch unter den Werkmeistern des späteren Mittelalters hat ihn keiner übertroffen, da sie ihre Turmbauten meist in übermässigen Verhältnissen begannen und deshalb teils gar nicht zur Vollendung führten, teils in Formen, die nicht mehr in der einfachen Schönheit, sondern in technischer Bravur ihre Grösse suchten (Strassburg). Vielleicht wäre Meister Erwin aus Strassburg sein Rivale geworden, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Werk zu Ende zu führen; jedenfalls war es ein richtiges Gefühl von der Bedeutung des Freiburger Turmbaus, wenn die geschichtsverwirrende Volksüberlieferung ihrem einzigen grossen Gotiker, eben Meister Erwin, auch dies Werk zuschrieb. Manche Einzelheiten, wie die Rosenfenster in quadratischer Umrahmung, scheinen auch auf die Strassburger Fassade vorbildlich gewirkt zu haben; im ganzen aber schliesst die elegante, fast nervöse Dekorationsweise Erwins einen Zusammenhang mit der einfachen, klaren Art unsrer Turmgliederung von vornherein aus, auch wenn die grossen Zeitunterschiede nicht eine mehr als fünfzigjährige Thätigkeit für den Meister voraussetzen würden. Was wäre es auch für ein Gewinn, wenn wir einen Anteil Erwins an der Freiburger Bauhütte feststellen könnten, solange er uns im Lichte der Kritik betrachtet kaum mehr ist, als ein Name?

An den Konsolen der Achteckgalerie, welche das Glockenstuhlgeschoss umzieht, befinden sich elf figür-



liche Darstellungen, von denen vier nichts weiter als Wasserspeier sein werden, während man bei den übrigen wohl ein Recht hat, sie in irgend eine Beziehung zum Bau zu setzen: Wie das Jahrhunderte später noch Adam Kraft gethan, so hat sich hier der Meister als Träger seines Werkes dargestellt und mit ihm einige seiner Gesellen (oder Söhne?); in dem lebensvollen verwetterten Kopf mit den grossen Augen und den Falten des beginnenden Alters, einem in dieser Frühzeit der Gotik unübertroffenen Bildnis von einfacher Grösse, dürfen wir zweifellos den Baumeister erkennen, der gewiss kein Lebenswerk wie die Strassburger Fassade mehr unternahm, wenn er überhaupt die Freiburger Hütte vor seinem Tode verliess. (Vrgl. die Abbildung am Anfang dieses Kapitels.)

Zur Beurteilung des übrigen Figurenschmucks, der in sparsamer Verteilung an den Strebepfeilern des Turms unter kapellenartigen Tabernakeln aufgestellt ist, muss ganz allgemein vorausgeschickt werden, dass die Frage, wen diese Bilder eigentlich darstellen, dem Steinmetz viel weniger wichtig war, als dem neugierigen Reisenden von heute; die Bildnerei ordnete sich der Architektur vollständig unter. Man bedurfte ein Dekorationsstück, so nahm man das nächstliegende: die Apostel, Maria mit dem Kinde oder mit dem ausgebreiteten Schutzmantel, unter dem sich die Vertreter der ganzen Christenheit versammeln, Karl der Grosse oder der fromme Kaiser Heinrich mit seiner Gemahlin Kunigunde, die vielverehrten Stifter des Bamberger Doms, oder ähnliches; dass wir glaubhafte Bildnisse unter diesen

Die Statuen
an der
Westfront.

Arbeiten nicht suchen dürfen, zeigt uns übrigens schon der stilisirte Gesichtstypus, der mit seinen vorstehenden Augen und Backenknochen mit den gleichmässig geringelten Haarlocken und der scharfen Nase nur sehr selten das Streben nach individuellem Ausdruck verspüren lässt.

Allein die vier sitzenden männlichen Gestalten zu unterst an den Strebepfeilern des Turms fordern zu einem Deutungsversuch auf; denn die Art, wie sie durch das übergeschlagene Bein als richterliche Gewalten charakterisirt mit der Hand nach der Brust weisen, um sozusagen auf ihre Machtbefugnis an dieser Stelle hinzudeuten, die Adlerschilde an den Kragsteinen und das aus dem dreitürmigen Freiburger Stadtwappen gebildete Ornamentband am Fuss der einen Statue weisen auf bestimmte lokale Beziehungen. Offenbar sind es die vier letzten der Zähringer, die als Reichsverweser in Alemannien und Burgund Recht sprachen und deshalb auch des Reiches Adler im Schilde führten, wie es die kleine Mantelspange am Halse jedesmal zeigt: Berthold III. galt schon im 13. Jahrhundert allgemein als Gründer der Stadt, weil die Verfassung noch zu seinen Lebzeiten gegeben worden war; Conrad II., der wirkliche Gründer Freiburgs, und seine beiden Nachfolger Berthold IV. und V., von dessen Verdiensten um Stadt und Münsterbau wir schon gehört haben.

Die Vorhalle. Und gerade hier musste an die Gewalt der Stadtherren als Wächter der von ihnen gegebenen Verfassung erinnert werden: es war das Herz des alten Freiburg, das Zentrum des öffentlichen Lebens. Hier, an freier

⌘⌘⌘ ⌘⌘⌘
⌘ ⌘⌘⌘ ⌘⌘⌘

⌘⌘⌘ ⌘⌘⌘ ⌘⌘⌘

Strasse am Kirchhof versammelten sich, wenn die grosse Blutglocke angezogen wurde, ‚wie von alters herkommen und gebrauch gangen ist‘, Obristmeister und die 24 zum Malefizgericht; gegenüber am südlichen Eck der Münsterstrasse muss sich das ‚Hüsli‘ befunden haben, von dem herab die Stadtknechte die Beschlüsse und Polizeiverordnungen des Rats ausriefen; an der anderen Ecke der Strasse, am Heilig-Geist-Spital, standen — schon im 13. Jahrhundert in der erweiterten Niederschrift des Stadtrechts, dem Stadtrodel, genannt — die Lugstühle, Verkaufsgewölbe, in denen wohl Tucher und Lederer ihre Ware feil boten (denn Fleischbänke, Brotlauben und Wechselbuden befanden sich auf der heutigen Kaiserstrasse); schon vor Vollendung des Turms werden in der Vorhalle des Münsters ‚unter der laube an offenem gericht‘ Privatverträge abgeschlossen. Und dass hier die Stelle war, an der der Rat in lapidarer Fassung seine Verordnungen niederzulegen pflegte, zeigt uns ein Blick auf die Wandflächen der Strebepfeiler zu beiden Seiten des Eingangs: da gibt links ein eiserner Stab die Länge der Elle an, weiterhin sehen wir neben der Jahreszahl 1295 die Umrisse eines Zubers eingehauen, der achtmal gehäuft einen Karren Holz geben soll; aus dem 14. Jahrhundert haben wir eine Bestimmung des Rats, dass die Ziegler schwören sollen, die Backsteine und Ziegel für Dach und Estrich nach der Form zu machen, ‚die an dem münster (nämlich rechts gleich neben dem Portal) gehowen stat‘; und nicht weit davon setzt eine Minuskelinschrift etwa aus gleicher Zeit die beiden Jahrmärkte nach S. Niclaus Kilwi und

Aller Heiligen Tag fest; in demselben Sinne als Verordnungen zur Kontrolle des Marktverkehrs werden endlich wohl auch die Brotmasse aufzufassen sein, welche mit den Jahreszahlen 1270, 1317, 1320 an der Stirnseite des linken Pfeilers zu sehen sind.

Auch der ganze künstlerische Schmuck der Fassade hat sich auf die Vorhalle konzentriert. Ein mächtiges Portal mit acht Säulenpaaren und einem bemalten Relief der Krönung Mariä in dem steil ansteigenden Wimperg kündigt sie nach aussen an; dahinter öffnet sich der oblonge, nach der grossen Doppelthür zu abgeschrägte Gewölberaum der Vorhalle mit seiner wunderbaren Fülle von Figuren- und Farbenschmuck.

Schmuck der
Vorhalle.

Es ist wohl keine Frage, dass die einheitliche Wirkung der reichen Dekoration im Lauf der Jahrhunderte notgelitten hat: aus dürftigen Spuren erkennen wir noch, dass ehemals zwischen den schlanken Säulen der Wandarkaden und an den Bogenwänden über der Statuenreihe die ganze Mauerfläche mit Malerei überzogen war, und an den Zwickeln der Gewölbe, wo heute in zu kleinem Massstab archaistisch verrenkte Engel stehen, sah man vor 10 Jahren noch die flott hingeworfenen Umrisse von Apostelköpfen. Auch die Wiederbemalung der Statuen gelang nicht recht, da man statt der leuchtenden reinen Lokaltöne, wie sie die alten Künstler mit Leimfarben auf Kreidegrund auftrugen, matte graue Oelfarbtöne anwandte, aus denen das reichlich angewandte Gold grell hervorsteht. Ausser der meist geschützten Stelle am hohen Thürbogen hatte die anno 1604 im Auftrag des Professors Bock von einigen unbedeutenden Maler-

meistern vorgenommene Restauration, und sie wohl nicht allein, den alten Zustand der Bemalung überall zerstört, so dass heute weder in der Ornamentik noch in der ganzen Farbengebung viel gotisches mehr zu erkennen ist: die Darstellung des jüngsten der heil. drei Könige als Mohr, die starke Anwendung von Gold und natürlich auch die Marmorirung der Portalsäulen sind gewiss auf Rechnung später Restauration zu setzen.

Gewaltig ist aber noch heute der Eindruck dieses zweifellos von einem der besten Männer der Zeit erdachten und komponirten Lehrgedichts in Stein; denn diese 36 fast lebensgrossen Statuen auf den zierlichen Wandarkaden und all die kleinen Figürchen in den Hohlkehlen der Thürgewände und im Thürbogen verkörpern die ganze Welt eines mittelalterlichen Denkers. Nicht nur die religiöse; denn Religion und Kunst sind dieser Zeit noch nicht getrennt denkbar. Hier war der Ort, der Menge, die des Lesens unkundig ins Gotteshaus eintrat, in anschaulichen, greifbaren Formen die Gestalten der heiligen Geschichte zu zeigen, in einfachen Bildern auf die Heilslehren der Kirche hinzuweisen; und schon dieser lehrhafte populäre Zweck, der im frühen Mittelalter zur Wandmalerei in den romanischen Kirchen, später zu den Holzschnittfolgen eines Albrecht Dürer führte, verbietet uns zur Deutung dieser Bildwerke und ihrer gegenseitigen Beziehungen in die Tiefen dogmatischer oder scholastischer Weisheit hinabzusteigen.

Im Brennpunkt der ganzen Komposition, am weitesten entfernt vom Getriebe der Menge steht zwischen den Thürflügeln die Himmelskönigin mit dem Jesus-

Die Statuen
der Vorhalle.

knaben; zur Linken nahen sich, geleitet von dem Engel, der den Stern trägt, die drei Könige in verschiedener Haltung ihre Geschenke darbietend; rechts schliessen sich an die Mitte zwei Scenen aus dem Marienleben: der Besuch bei Elisabeth und die Verkündigung durch den Engel. Dann folgt eine der schönsten Schöpfungen mittelalterlicher Phantasie, zwei allegorische Frauengestalten: einerseits die überwundene Synagoge mit trauernd gesenktem Haupte, die Augen verbunden, die Gesetzestafeln und die zerbrochene Fahne in Händen; und ihr gegenüber die *ecclesia triumphans*, die Kirche, das Siegeslächeln im stolzerhobenen Angesicht, die Lanze fest aufgestützt und den Kelch erhoben — an fein ersonnener Charakteristik, Körpermodellirung und Gewandbehandlung eine der besten Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Dann scheint es, als solle diese Gegenüberstellung in der Komposition durchgeführt werden, denn an die Kirche schliesst sich — eine wenig gelungene Figur — Christus mit den fünf klugen Jungfrauen, und ihnen gegenüber die weltlichen mit den umgekehrten Lampen; darauf folgen die sieben freien Künste, das *trivium* und *quadrivium*, wie es an den Klosterschulen die Grundlage des Lehrplans bildete: erst die *Grammatica*, die unerbittlich strenge, eine magere, ältere Dame, die den entblössten Rücken eines Schülerleins mit der Rute bedroht, während ein kleiner Streber ängstlich über sein Buch gebeugt daneben sitzt; dann die *Dialectica*, die Kunst zu disputiren, eine nahezu klassisch drapirte Gewandfigur in der Gebärde lebhafter Unterhaltung. Die folgenden Figuren mit ihrer gotischen

Körperlosigkeit und schematischen Gewandanordnung sind nur noch stofflich interessant: zunächst, wie ich vermute, die Rhetorik in Anlehnung an die antike Auffassung durch die Menge Goldstücke als die einträglichste der Künste bezeichnet; die Geometrie und zwar die praktisch angewandte mit dem Richtscheit, die Medizin, die Malerei mit der Palette und die Musik mit einem Glockenspiel. Aber von da an erweist sich der Stoff zu spröde zu einheitlicher Komposition: eine zusammenhanglose Reihe von Heiligen und alttestamentlichen Figuren (Aron im Hohepriesterkleid, Abraham, den die Hand des Engels von der Opferung seines Sohnes abhält, Magdalena mit der Salbenbüchse, Johannes der Täufer) schliesst sich beiderseits an; erst am Ende der ganzen Reihe treffen wir in absichtlicher Gegenüberstellung zu dem heiligen Mittelpunkt jenes merkwürdige Brautpaar, eine Allegorie der Welt, die in dieser Gestalt nie wiederholt vielleicht am meisten für die Originalität der Freiburger Bildwerke spricht: ein königlicher Jüngling, die Krone auf den schön geordneten Locken, ein süßes Lächeln im Gesicht, das Gewand mit — damals höchst modernen — zierlichen Knopfreihen besetzt, Handschuhe und Blume stutzerhaft in der Hand haltend; am entblössten Rücken aber ist er grausig anzuschauen, da kriechen Kröten und ekles Gewürm in dem faulen Fleisch. Und da der Künstler mit dieser einen Gestalt den hohlen Schein der Welt, die Vanitas, noch nicht genug deutlich gemacht zu haben meinte, gab er dem Weltfürsten noch seine Gemahlin, die Voluptas; die unbekleidete Frauengestalt mit dem ver-



Eine der klugen Jungfrauen in der Münstervorhalle.

führerischen Lächeln und dem antiken Bocksfell wäre ein italienischer Steinmetz künstlerisch gewiss besser gelungen: uns erinnert diese Gestalt der Weltlust an die auch damals noch stark antike Klostergelehrsamkeit. Die ganze Gruppe steht an Grösse der Phantasie hinter den gewaltigen Schöpfungen Miltonschen Geistes nicht zurück.

In ihrer künstlerischen Form sind diese Statuen von so verschiedenem Werte, dass wir nicht nur verschiedene Künstler, sondern für einige wohl auch eine spätere Entstehungszeit (14. Jahrh.) annehmen müssen, und nur von den besten darunter, den Jungfrauen und der Gestalt der Kirche, können wir gelten lassen, was Schnaase von ihnen rühmt, dass sie an Schönheitsgefühl, Schwung und zarter Grazie alle andern Bildwerke der deutschen Gotik übertreffen. An diesen

Meisterstücken des Meissels, die wohl von derselben Hand herrühren, offenbart sich schon in der mannigfachen Gestaltung desselben Motivs ein weit über den handwerksmässigen Durchschnitt ähnlicher Arbeiten erhabener Künstler; wie fein ist es ihm gelungen, die Gestalten der thörichten Jungfrauen charakteristisch zu vertiefen: die erste, eine Gewandfigur von einfacher Schönheit, hat über ihrer lebhaften Unterhaltung das Oel der Lampe vergessen; die zweite steht mit aufgeschlagenen Augen, die Hand auf der Brust in schwärmerischer Ekstase; die dritte ist mit vornübergeneigtem Kopf in schwermütiges Träumen versunken und die letzte (denn die vierte ist eine ungeschickte Arbeit von anderer Hand) hat vom langen Warten müde das Köpfchen auf die Hand gestützt und ist eingeschlafen. Und welches lächelnde Selbstbewusstsein liegt auf dem feinen Gesichtchen des schlanken Edelfräuleins, das nach der Modevorschrift der Zeit zwei Finger in den Armausschnitt ihres langfaltenden Gewandes geschoben, das Köpfchen züchtig und kokett zugleich zur Seite geneigt gegenüber steht. Wie fein hat der Meister das allerdings fast antik einfache Gewand der Hohenstaufenzeit künstlerisch zu verarbeiten verstanden!

In der That, diese Arbeiten vereinigen die monumentale Grösse und ruhige Einfachheit in den Gesamtlinien, einen wunderbaren Sinn für Durchbildung der Gewandmassen und der darunter sich modellirenden Körperformen, wie es nur die spätromanischen Arbeiten von Bamberg kennen, mit den Vorzügen der Gotik, die durch dramatische Lebendigkeit aus jeder einzelnen

Gestalt einen Charakter zu schaffen, in Haltung und Gesichtsbildung individuelles Leben zu giessen weiss, Vorzüge, die später, z. B. an den Pfeilerfiguren des Freiburger Langhauses, zu unschöner Manier ausgeartet sind. Und wie vorzüglich hat der Steinmetz auch hier wieder seine Figuren gerade für diese Aufstellung ausgearbeitet: erst in dieser Höhe und im Gegensatz zu dieser reichen und zierlichen Architektur mit ihren starren, senkrecht aufstrebenden Hauptlinien erhält der stark bewegte Fluss der Umrisse dieser Statuen seine ganze künstlerische Bedeutung.

Das Relief im
Thürbogen.

Einen andern Kunstcharakter, der mit seiner grossen Neigung zum Genrehaften schon viel deutlicher auf die Formenbehandlung in der späteren Gotik hinweist, finden wir in den kleinen Relief- und Vollfiguren, die in drei Feldern die hohe Fläche des Thürbogens füllen: zu unterst Geburt Christi und Anbetung durch die Hirten, die Gefangennahme mit dem Judaskuss und die Geisselung; darüber in der Mitte Christus am Kreuz, unter dem Maria, Johannes und Kriegsknechte stehen; diese Gruppe ragt schon in die Hauptdarstellung des jüngsten Gerichts, die in drei Streifen von Figuren übereinander angeordnet den geistigen Endpunkt des ganzen Bilderzyklus der Vorhalle bildet. Im höchsten Punkte der Komposition sitzt der Weltenrichter, verehrt von Maria und Johannes dem Täufer, die als Mittler der Menschheit ihm zunächst knien. Herabschwebende Engel verkündigen mit Posaunenruf den Tag des Gerichts. Unter dieser Gruppe sitzen auf einer Bank von Wolken die zwölf Apostel durch ihre Attribute kenntlich gemacht,

die Fürbitter der Sterblichen. Die Menge der Aufstehenden, unter denen alle Stände, Kaiser und Bischof, Mönch und Laie vertreten sind, trennt sich nach beiden Seiten: die einen führt ein Engel zur Himmelspforte, die andern zieht der Teufel an einer schwarzen Kette in den sehr naiv gebildeten Höllenrachen, aus dem die Flammen hervorschlagen. Und immer neue Scharen steigen aus den Gräbern; die Sünder schieben mühsam die schweren Platten hinweg, während die Gerechten unter dem Schutze eines Engels wohl mit symbolischem Bezug auf die guten Werke in ihre Kleider schlüpfen, ihre Schuhe anlegen, oder wie der Mönch und die Klosterfrau schon angekleidet dastehn. Eine lange, vierfache Reihe von Gestalten des alten und neuen Testaments, beginnend mit Adam und Eva, begleitet in den Hohlkehlen der Thürgewände die Darstellung der Bogenfelder.

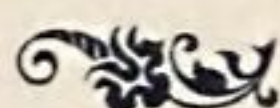
Wenn wir schon die Virtuosität der Steinmetzen bewundern müssen, die all den Figurenschmuck des Portals trotz des derben Materials und trotz des kleinen Massstabs in klaren, verständlichen Formen auszuführen wussten, so zeigen einzelne Partien, wie die Scene der Gefangennahme oder die Hirten in der Verkündigung (besonders deutlich in den Gipsabgüssen einiger Stücke in der Bauhütte zu erkennen), dass diese Leute auch Künstler waren, von feiner Beobachtung auch des Zufälligen in der Natur, von gesundem Realismus und manchmal sogar von Humor.

Wie mag dies Prachtwerk der Bildhauerkunst mit seinem tiefen religiösen Gehalt und seiner fein erwogenen

künstlerischen Form auf die Gemüter der Zeitgenossen gewirkt, Künstler und Bauherren zur Nachahmung angefeuert haben. Die ganze Idee der Anordnung und die meisten der Typen waren — auf deutschem Boden zum mindesten neu; aber schon nach wenigen Jahren treffen wir die klugen und thörichten Jungfrauen und die Allegorie der Welt an der Strassburger Fassade wieder, und das jüngste Gericht und alle die andern Typen kehren von da an fast an allen unsern gotischen Domen an Portalen, an den Pfeilern des Mittelschiffs, in einheitlicher Komposition oder in einzelnen Gruppen wieder: das reichste und dabei in der ganzen Anordnung wie in den meisten Einzelformen bedeutendste Beispiel gotischer Portalskulptur ist die Freiburger Vorhalle geblieben.

Wie diese Statuenschar und die Architektur der Wandarkaden mit den ungemein zierlichen Kapitellen und Giebelfüllungen, Krabben und Kreuzblumen, so sind auch die drei Statuen an der Innenseite der Thür noch in der besten Zeit — in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden. Die Madonna mit Kind und Szepter am Thürpfosten ist die anmutigste von allen Skulpturen des Freiburger Münsters: der wohlgebildete Körper mit einem anliegenden Gewand von grossen, flüssigen Formen, das Gesicht von anmutigem, mildem Ausdruck; der starke gotische Schwung der ganzen Gestalt erscheint bei den leuchterhaltenden Engeln schon über das Mass der Schönheit getrieben, hier wird er gerechtfertigt durch das Gewicht des Christusknaben, der selbst so gut gebildet erscheint, als es eben bei der

Roheit des Sandsteins möglich ist. — Die Apostelfiguren an den Pfeilern sind meist spätere Arbeiten und verdienen kaum Beachtung, wenn sie auch in der Gesamtwirkung der Innenarchitektur des Langhauses ein unentbehrliches Glied bilden.



Wir stehen im Langhaus des Münsters. Wenn die Raumwirkung des Innern im Gegensatz zu dem grandiosen Aufbau des Turms geradezu nüchtern und ärmlich genannt werden muss im Vergleich nicht nur zu den Münstern von Strassburg oder Ulm, sondern selbst zu vielen kleineren gotischen Bauwerken (z. B. St. Georg zu Schlettstadt), so liegt das zum Teil in der Geschichte des Freiburger Langhauses begründet: Der Meister der Ostjoche hatte bei aller Rücksichtslosigkeit die gedrungenen Verhältnisse des romanischen Ostbaus doch nicht ganz überwinden können und war selbst viel zu wenig auf malerische, dekorative Wirkung bedacht, um die Massverhältnisse der Fenster, die Gliederung der Oberwände im Mittelschiff glücklich zu wählen. Dass diese ohne Blendarkaden geblieben sind, ist eine entschiedene Schwäche des Freiburger Langhauses, die im Vergleich mit dem Strassburger Dom besonders hart auffällt. Aber auch der küchenfarbene Anstrich des Gewölbes, die helle, farblose Verglasung der Oberfenster, und besonders die kreidigen Farbentöne und die ganze Nüchternheit des archaisirenden Gemäldes des berühmten Ludwig Seitz am Triumphbogen, das mit Stilformen und Farben unserer gotischen Wandmalerei jedenfalls

Das Innere
des Lang-
hauses.

nur sehr wenig Aehnlichkeit hat, wirken zusammen, um die bescheidenen Verhältnisse des hohen Mittelschiffs als klein, die einfache Gliederung als Nüchternheit erscheinen zu lassen.

Dafür ist die Raumwirkung der Seitenschiffe mit dem herrlichen Durchblick nach dem Querschiff und eine ganze Fülle einzelner Zierformen von grosser Schönheit.

Man beachte einmal den Formenreichtum in der langen Reihe von Kapitellen an den Wandarkaden besonders des nördlichen Seitenschiffs: in den Ostjochen, wo jetzt die Grabstatuen der Erzbischöfe aufgestellt sind, herrscht noch das einfache, schwerfällige Knospenkapitell und die romanische Form des Tierknaufs, dann geht man zu der spezifisch gotischen Bildung mit doppeltem Laubkranz über und bildet durchaus naturalistisch, wie die gotische Zierkunst überhaupt ist, zuerst einfacheres Blattwerk, Kastanie, Eiche, Epheu, dann nach dem Turme hin immer reicher und zierlicher werdend auch ganze Rebzweige mit Trauben, Hopfen, Brombeerbüschel, Distelblätter mit einer Feinheit, die jedes dieser Stücke zu einem Kunstwerk für sich macht.

In den Hauptformen, sogar in dem Masswerk der Fenster sind die vier westlichen Langhausjoche von einheitlichem Charakter, so dass wir annehmen müssen, dass mit Ausnahme der Fialentürme auf den Strebepfeilern der Bau, der am Turm und an der Westfront begann und nach Osten fortschritt, in kurzer Zeit vollendet wurde; dabei stellte sich heraus, dass die quadratischen Rosenfenster von innen gesehen nicht in

der Achse der Seitenschiffe lagen, so dass der Gewölbegurt eine Ecke abschnitt, und deshalb ein Verlegungsmittel benutzt werden musste, um den Anschluss des Gewölbes an die Frontmauer zu bewerkstelligen.

Spätere Jahrhunderte haben im Langhaus manches Die Kanzel. verändert: Anno 1561 stellte Meister Jörg Kempf hier die Kanzel auf, von der der Volksmund wie von so mancher andern rühmt, dass sie aus einem Stein gearbeitet sei; ein Virtuosenstück ist sie jedenfalls. Wildverästeltes Stabwerk, das als Stütze aus dem Boden aufwächst, umhüllt den Körper, die Einzelformen z. B. Kapitell und Kreuzblume lassen in ihrer manirirten Verwilderung kaum noch die klare, organische, ursprüngliche Gestalt ahnen; das Stabwerk ahmt in seiner ängstlichen Detaillirung die Baumrinde nach. Die Apostelstatuetten sind modern, das Schmiedeisengitter der Thür und der Zug von Putten mit dem Schweisstuch der Veronika, Leidenswerkzeugen und Musikinstrumenten auf der Brüstung der Treppe sind hübsche Renaissancearbeiten; eine selbstgefällige plastische Spielerei des mässig begabten Steinmetz, dessen Kunst den letzten Verfall der gotischen Zierkunst in Naturalismus und Virtuosität veranschaulicht, schaut sein Selbstbildnis mit aufgestützten Armen aus einem geöffneten Fenster unter der Treppe hervor; dabei das Meisterschild und eine lateinische Inschrift. — Das theatralisch vornehme Zeitalter des Gipses und des Zopfs hat dann das ganze Innere des Münsters mit seiner vermeintlich antik-schönen weissen Tünche überzogen, die erst in den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts wieder

verschwand, die zahlreichen Schnitzaltäre, die an den Pfeilern aufgestellt waren, beseitigt und dafür die langweiligen Bankreihen hineingestellt.

Ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts war es, wo die alten Holzbrüstungen mit den Zunftkerzen unter sämtlichen Fenstern des Langhauses durch die heutigen Masswerkgeländer ersetzt wurden, die mit ihren immer noch verständigen gotischen Formen beweisen, wie lange sich im engen Kreise der Dombauhütten der alteingebürgerte Stil am Leben erhielt. (Vgl. die Umfassungsmauern am Strassburger Münster.)

Die Abend-
mahlskapelle

Ein stilistisch merkwürdiges Werk, von dem man nicht recht weiss, ob man es als verspäteten Ausläufer der naturalistischen Zopfplastik oder aber als eine frühe Frucht der in unserem Jahrhundert mit so viel Begeisterung wieder aufgenommenen „deutschen“ Gotik ansehen soll, ist die figurenreiche Gruppe des Abendmahls in der Kapelle des nördlichen Seitenschiffs. Es ist die Arbeit eines zweifellos begabten Schülers von Chr. Wenzinger namens Xav. Hauser, von dem auch die Statue Herzog Bertholds von Zähringen auf dem gotisirenden Brunnen in der Kaiserstrasse herrührt. Wenn man von ihm erzählt, dass er kein Modell gebraucht, sondern nur nach Zeichnungen gearbeitet habe, so mag das angesichts dieser mangelhaft studirten, aber dekorativ wirkungsvollen Gestalten wohl seine Richtigkeit haben. 1805 scheint das Werk vollendet worden zu sein, da in diesem Jahre die bischöfliche Weihe der Kapelle erfolgte.

Einen köstlichen Schatz haben uns die hochweisen

Herren nicht zerstören können, ob sie noch so sehr die gepuderten Perücken schüttelten über der bürgerlichen, <sup>Glasgemälde
der Seiten-
schiffenster.</sup> allen Regeln ihres klassizistischen Gefühls spottenden Buntheit — die Glasgemälde. Vieles von diesen zerbrechlichen Kunstwerken ist zwar, wie der Chronist mit komischem Pathos sagt, „allgemach durch Zerfall und Länge der Zeiten, durch Windesschauder oder Erdenstösse, Hagel, Strahl des Gewitters, durch Steinwerfen deren Buben in Ruin zergangen, auch hat man, weilen diese gemalten Fenster sehr finster, schwer und tumm machten“, sich zur Erhaltung keine grosse Mühe gegeben, so dass die wenigen Reste, die aus den Mittelschiffenstern noch übrig waren, zum Ausflicken der untern Fenster benützt, einige von diesen auch ganz erneuert werden mussten; von den alten unterscheiden sich diese äusserlich schon durch die grossen Figuren ihrer Darstellungen, besonders aber durch eine harte, oft geschmacklose Buntheit, in der ein fatales Violett die Hauptrolle spielt. Im vierzehnten Jahrhundert, nicht lange nach Vollendung des Langhauses, mögen die meisten dieser Werke, wie die Wappen zeigen, als fromme Stiftungen der Zünfte entstanden sein, an Umfang und Alter wird die ganze Sammlung von wenigen in Deutschland übertroffen. Die Technik ist bei diesen frühen Werken noch eine recht beschränkte: da man noch nicht versteht, grosse Gläser anzufertigen und mit verschiedenen Farben zu bemalen, begnügt man sich, kleine einfarbige Glasstücke aneinander zu reihen und die nötigste Zeichnung mit dem Schwarzlot darauf anzubringen; so muss auf flüssige, schöne Formen der

Zeichnung von vornherein verzichtet werden. Die Bilder aus der Passion, die Genredarstellungen, die Einzelfiguren von Heiligen, die wir hier in Bilderbogen aneinandergereiht sehen, zeigen in ihren einfachen Formen nur das Streben nach Deutlichkeit, während das ganze Mosaik von bunten und doch harmonischen Glasstücken in seiner Gesamtwirkung einem orientalischen Teppich von leuchtendsten Farben am nächsten kommt.

Von den prächtig wirkenden Rosenfenstern ist das nördliche am besten erhalten, eine Stiftung der Müller; das künstlerisch bedeutendste Stück bildet die Stiftung der Schmiede- und Schlosserzunft im nördlichen Seitenschiffe über dem Portal: eine wunderbar fein gestimmte Farbenharmonie vereinigt die auch figürlich interessante Verglasung des untern Fensters und die flimmernden Sterne, welche die Rosetten des Masswerks füllen; am nächsten in seiner feinen alten Wirkung kommt ihm wohl das Gegenstück über dem Portal des südlichen Seitenschiffs; dagegen ist das erste Fenster der Südseite, zunächst dem Turm, ganz aus alten, ursprünglich nicht dem Münster angehörenden Stücken zusammengesetzt und interessant durch die beiden weiblichen Heiligengestalten in den Mittelfeldern, deren Umrahmung noch im Rundbogen geschlossen ist, so dass wir hier wahrscheinlich die ältesten Stücke des ganzen Schatzes vor uns haben. Aus der alten Dominikanerkirche stammen einige zusammengehörige Stücke, die in den untern Feldern dieses und des zweiten Fensters der Südseite untergebracht wurden, inhaltlich höchst merkwürdig durch die naiven, schlichten Darstellungen

aus dem Bergbau: die Silbergruben am Schau-ins-Land waren bis ins späte Mittelalter, d. h. solange eine billige Gewinnung möglich war, eine grosse Erwerbsquelle des Breisgaus, und die Reste einer Inschrift nennen auch die Froner vom Schau-ins-Land als die Stifter dieser Stücke. Auf die übrigen Fenster im einzelnen einzugehen, bleibt dem Beschauer überlassen; hier sei nur noch erwähnt, dass die Glasmalereien der Abendmahls- und Grabkapelle im Langhaus nicht üble moderne Arbeiten nach Holzschnitten A. Dürers sind.

Und nun versuchen wir uns einmal diese weiten Hallen zu beleben, versuchen wir uns ein Bild zu machen von dem halb religiösen, halb weltlichen Treiben, das etwa in den Tagen der grossen Kirchenbewegung hier im Innern des Münsters sich entfaltete: es war ein buntes, farbiges Leben, nicht die feierliche Totenstille eines heutigen Gottesdienstes. Bänke gab es nicht; um einen der zahlreichen Altäre sammelte sich, wer eine Messe oder Predigt hören wollte. Die Zünfte hatten ihre bestimmten Plätze, wo von Baldungs Gehilfen ihre Wappenschilder an der Wand gemalt standen, wo sie die zwölf Kerzen auf der Fensterbrüstung stifteten; die Herren vom Adel und von der hohen Geistlichkeit schritten ehrfurchtsvoll begrüsst durch die Menge nach dem Chor. Wenn das Hochamt zu Ende war, zog dann wohl das Kollegium der Universität, voran die Pedelle mit langem Stab und Amtstracht in die Kirche: ein Doctorandus, der seine Thesen einige Tage zuvor an die Thür des Haupteingangs hatte anschlagen lassen, im schwarzen Talar und Barett; es

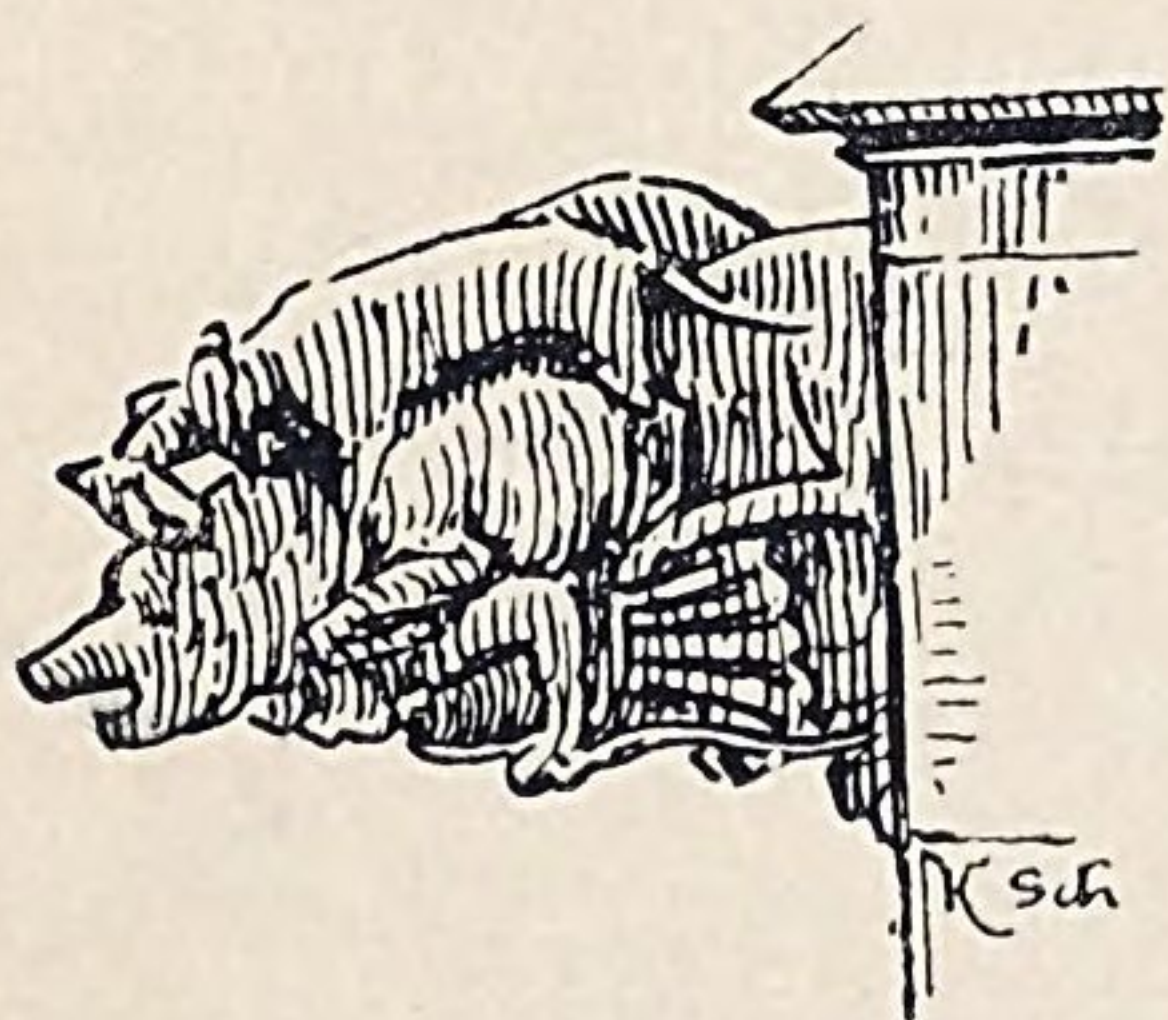
Kirchliches
Leben im
Münster vor
400 Jahren.

folgte der Rektor im roten Festkleid und die Schar der Magister und Professoren. Der Kandidat bestieg die Kanzel und sprach in fließendem Latein seine Promotionsrede, natürlich theologischen Inhalts; nach lebhafter Disputation endigte der Akt mit Ueberreichung des Doktorhutes und das Kollegium geleitete den so Geschmückten zum fröhlichen Schmaus nach einer der Bursen zurück. Zwischendrein war wohl ein Stadtknecht in der weiss-roten städtischen Tracht erschienen und hatte die andächtige Menge mit der Trommel auf die Versteigerungen aufmerksam gemacht, die er auszurufen hatte.

Besonders lebendig gestaltete sich hier das Treiben bei Prozessionen und Volksschauspielen: die Gruppenbilder aus der heiligen Geschichte waren verteilt unter die einzelnen Zünfte, so dass z. B. die Maler den Einzug in Jerusalem zu stellen hatten: dazu war ein hölzerner, bemalter Esel da auf Rädern, auf dem einer der Meister als Christus gekleidet durch die Strassen gezogen wurde, begleitet von den Jüngern und dem palmenschwingenden Volk. Der Palmesel hatte seinen eigenen Stall, einen kleinen Anbau an der Nordseite des Münsterturms, noch bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts; der fromme Gebrauch war allerdings schon früher geschwunden und des Sonntags durften die Kinder für einen Kreuzer einmal auf dem Esel um die Kirche reiten — tempora mutantur!

Wenn dann das ganze Volk im Münster versammelt war, dann begannen wohl auf einer niederen, ringsum offenen Bühne in der Mitte des Langhauses die einzelnen

Gruppen ihren Teil der Passionsgeschichte zu agiren, die Scene am Oelberg mit der Gefangennahme, die Scenen vor Pilatus und die Kreuzigung, wobei die Kriegsknechte besonders phantastisch wild herausgeputzt waren; und schliesslich ward zur Veranschaulichung der Himmelfahrt jemand an Stricken durch die runde Oeffnung im Gewölbe des Mittelschiffs emporgezogen, während vom S. Michael herab Posaunen und Heerpauken das Hosanna dazu ertönen liessen. — Uns ist diese Auffassung der heiligen Geschichte, ebenso naiv als oberflächlich, ebenso lebensfrisch als poetisch, merkwürdig fremd geworden, dafür haben auch jene inhaltschweren Ereignisse als greifbare, angeschaute That-sachen im Bewusstsein unsres Volkes so gut wie ganz zu leben aufgehört.



Wasserspeier mit Jagdscene am südlichen Seitenschiff.

Auch nach aussen zeigen die vier Westjoche des Langhauses einen durchaus einheitlichen Aufbau bis auf die Bekrönung der Strebepfeiler, die an der Nordseite mit grösster Einfachheit und ohne jeden plastischen Schmuck, im Süden in mannigfaltigem Reichtum sich erheben. Die

Aussen-
architektur
des Lang-
hauses.

Statuen unter den Baldachinen, entweder Apostel oder Prophetengestalten, die höchstens durch ein Buch charakterisirt und deshalb unmöglich einzeln zu be-

nennen sind, oder gekrönte Häupter, sind zum Teil Arbeiten von vorzüglichem Ausdruck und einfacher Gewandbehandlung, immer von guter dekorativer Wirkung; ein besonders ausgelassenes, auch das Derbe nicht scheuendes Spiel der Phantasie entwickelt sich in den Fratzenfiguren und Gruppen der Wasserspeier, und wie die figürliche, so zeigt auch die ornamentale Bildhauerkunst dieser Zeit gerade an den Strebepfeilerbekrönungen in Distel- und andern Blattfriesen von ganz naturalistischer aber sehr effektvoller Behandlung ihr Bestes. Eines der elegantesten Stücke gotischer Baukunst im kleinen hat uns der Meister des Turms in dem ebenso einfachen wie vornehm wirkenden dreiteiligen Giebelportal an der Südseite des Langhauses gegeben.



Die Franziskanerkirche
St. Martin.

Die Freiburger Barfüßermönche rühmten sich in ihrer Klosterchronik, dass sie ihre Kirche, obwohl später begonnen, doch 20 Jahre vor dem Münsterturm vollendet hätten; sie waren die eifrigsten und gottesfürchtigsten unter den Ordensbrüdern und deshalb gerade damals, in der ersten Zeit ihres Bestehens, geschützt und begünstigt von den Grossen des Reichs: die Grafen hatten ihnen den Bauplatz für Kloster und Kirche geschenkt, Käufe und fromme Stiftungen vermehrten den Klostergrund, bis die geräumige Kirche und der Kreuzgang, von dem heute nur noch eine der vier Seiten erhalten steht, und die Zellen der Brüder errichtet werden konnten. Das Ganze ist mehr ein

einfacher Nutzbau, als ein Kunstwerk und, wie es sich heute darstellt, ein Flickwerk von sehr verworrener Baugeschichte. Der älteste und einigermaßen monumentale Teil ist der um 1262 begonnene Chor mit seinen hohen Masswerk - Fenstern; im spätgotischen Langhaus tragen kapitellose Pfeiler die Arkadenbögen, über denen die flache Holzdecke liegt. Im vorigen Jahrhundert überzog ein weniger bescheidener Zeitgeschmack das ganze Innere mit theatralisch aber pompös wirkendem Gips und spannte ein reich dekoriertes Scheingewölbe darüber; die beiden massigen Strebepfeiler und das Portal, die der Fassade ihre fremdartige, aber nicht unschöne Gestalt geben, erinnern noch heute an diese Umwandlung. Das Innere hat dagegen zu Anfang der 80er Jahre eine ‚stilgemässe‘ Restauration erfahren, die in der Gesamtwirkung jedenfalls nicht so übel ausfiel, wie die ‚gotische‘ Bemalung des angrenzenden Pfarrhofs; künstlerisch Wertvolles enthält die Kirche nichts. Der Giebelaufbau und der Turm mit seinem unruhig wirkenden Helm sind moderne Ergänzungen, die Pfarrer Hansjakob an seiner Kirche vornehmen liess.



IV.

DER AUSBAU DES CHORES.

Mit dem 14. Jahrhundert begann besonders für den Südwesten des deutschen Reiches eine Zeit wildbewegter sozialer Kämpfe: an Stelle jener ins Grosse gehenden

religiösen Begeisterung, welche einst das jeder vernünftigen Politik hohnsprechende und doch so grossartige Unikum der Weltgeschichte, die Kreuzzüge gezeitigt, welche die Dome in nie dagewesenen Dimensionen begonnen hatte, erfasste ein bitterer Fanatismus die Massen und schuf die Judenhetzen und die Züge der Geisselbrüder.

Grundriss-
bildung des
Chors.

Die Anspannung aller Kräfte zur Vollendung von Langhaus und Turm hatten in der Freiburger Münsterhütte die Mittel erschöpft, die Arbeitskräfte hatten sich verteuert; dazu kam, dass die Bürgerschaft mit den Grafen von Urach, ihren Herren, in beständigen Fehden lag, denen erst 1368 das kostspielige Mittel des Loskaufs ein Ende machte. Das waren die Vorbedingungen, unter denen man um die Mitte des Jahrhunderts den Neubau des Münsterchors in Angriff nahm. — Das stete Zunehmen des Klerus, gewiss zum Teil die Folge der reichen Pfründen und Stiftungen, das Streben nach grösserer Prachtentfaltung beim Gottesdienst und der stolze Wunsch der Geschlechter, ihren Schutzheiligen in eigener Familienkapelle verehren zu können — all das hatte zur Entstehung der reichgegliederten, weitläufigen gotischen Choranlage beigetragen, die auf deutschem Boden in Köln zum ersten Male in ihrem ganzen malerischen Reize zur Ausführung kam: ein langgestreckter Hochchor, umgeben von einem Gang, an den sich nach aussen ein Kranz von kleinen Kapellen anschliesst. Nach diesem Schema entwarf auch Meister Hans von Gmünd, ein Verwandter des berühmten Meisters Peter vom Prager Dom und damals ansässiger Bürger zu Freiburg, den Plan des neuen Chors.

Eine Minuskelinschrift am nördlichen Portal besagt: Hans von
Gmünd.

von Gottes geburt m^cccc^liiij jar an
vnser frauen abend in der vasten leit
man den ersten stein an disen kor.

Da aber der Meister nach dem grossen Erdbeben des Jahres 1356 nach Basel berufen ward, um dort die nötigen Ausbesserungen und Umbauten an dem schwer gefährdeten Münster anzuordnen, war es nötig, dass man ihn 1359, als er nach Freiburg zurückkehrte, in einem endgültigen Vertrag verpflichtete, „das er ze Freiburg wonhaft und mit dem huse sessehafft sin und bliben sol, die wile er lebe, und sol auch das vorgeschriben werk nit ufgeben, es ensi dann mit wissende und urlaube des rates; und sol auch zuo andern iren buwen das beste raten und tuon.“ Dafür erhält er ausser dem Taglohn des Steinmetzen ein Gehalt von 10 Pfd. Pfennigen des Jahres und je zu zweien Jahren „ein gewand mit eim belz, als im ze tragen ziemlich ist“. Aber Meister Hans scheint früh verstorben zu sein: wir hören in den nächsten Jahrzehnten wohl noch von einem oder zwei Altären „in dem nüwen chore“, auch wird ab und zu ein Meisternamen genannt; wahrscheinlich sind einige Kapellen des nördlichen Umgangs und das Portal mit der erwähnten Inschrift und seinem schmucken hängenden Masswerk wirklich damals vollendet worden. In der Hauptsache aber blieb die Aussenmauer kaum zu halber Fensterhöhe aufgeführt liegen und erst mehr als 100 Jahre nach der Grundsteinlegung waren die Wohlhabenheit und der Eifer nach künstlerischer Bethätigung

in der Stadt wieder so gesundet, dass man an eine Vollendung des Baues dachte. — Die kleine romanische Apsis war, wie das bei mittelalterlichen Kirchenbauten üblich, stehen geblieben, während die Mauern des hohen und weiten gotischen Chores sich ringsum erhoben.

Hans Niessenberger.

Es war anno 1471, als man den zuvor im württembergischen beschäftigten Hans Niessenberger von Graz als Werkmeister der Münsterhütte bestellte. Er war ein rühriger, vielgewandter Herr — in dem Buche der Strassburger Oberhütte steht er als Junker eingetragen, — der unter seinesgleichen hochangesehen und allwärts beschäftigt war. Trotzdem ihm der Rat ein glänzendes Gehalt bezahlte, ihn zum steuerfreien Bürger machte und von den lästigen Scherereien des Zunftzwangs befreite, war er nur verpflichtet in der Bauhütte einen tüchtigen Parlier zu halten und alle Fronfasten selbst zu kommen, um nach dem Stand der Arbeit zu sehen. Unterdessen ging Meister Hans anderen Aufträgen nach: erst baute er an der Stiftskirche zu Einsiedeln, dann übernahm er in Freiburg die Ausführung der Lugstühle, einer Gewerbelaube, die mit sieben Verkaufsgewölben an der Münstergasse lag und im Jahre 1826 dem plumpen Steinkoloss des Museumsgebäudes weichen musste; anno 1482 trat er gar auf Empfehlung des Rats von Strassburg, für den er also auch thätig gewesen sein muss, in den Dienst Ludovico Sforzas, um den Vierungsturm des Mailänder Domes zu vollenden. Kein Wunder, wenn ein nachlässiger Parlier und unfähige Gesellen indessen den Freiburger Bau verdarben. Als nach fast zehn Jahren der Meister aus Italien zurück-

kehrte, berief der Rat einige Sachverständige zu einem Gutachten, und diese erklärten die Gewölbe — offenbar die des Chorumgangs und der Kapellen, an denen tatsächlich viel technisches Ungeschick sich verrät — für unwerklich und ungestalt. Deshalb setzte man nicht nur Parlier und Meister, sondern auch dessen Sohn in den Turm und entliess sie erst, nachdem Hans Niessenberger, der auf sein Alter und seine Gebrechlichkeit hinwies, Urfehde geschworen hatte, nie wieder die Stadt zu betreten und sich jeden Anspruchs an die Münsterfabrik zu begeben. Wahrscheinlich hat der merkwürdige Mann sein Leben bald darauf vollendet.

Der Ausbau des Hochchors dauerte noch bis 1510; in diesem Jahre konnte der neue Meister sein Steinmetzzeichen an dem eben eingesetzten Schlussstein des reichverzweigten Netzgewölbes anbringen, das ohne die dieser Zeit sonst eigene Virtuosität im Innenbild der Kirche immerhin eine gute Gesamtwirkung macht. Am 4. Dezember 1513 vollzog der Bischof von Konstanz die feierliche Weihe.

Die Stärke dieser Zeit lag nicht mehr in der Baukunst. Man möchte sagen, die Aussenarchitektur des Freiburger Chores illustrire den Bankerott der Gotik als Kirchenbaukunst, da sie ausser den Umrissen jeder gross gedachten, einfachen Linie entbehrt; was ihr an monumentalem Aufbau abgeht, sucht sie durch Reichtum und Mannigfaltigkeit im kleinen zu ersetzen: immer neu variirtes Fischblasenmasswerk füllt die Fenster, deren Scheitel nicht selten der originelleren Wirkung halber zur Seite geneigt ist; die mageren, virtuos ge-

Die Architektur des Chors.

arbeiteten Strebebogen können durch ihre Anzahl nicht ersetzen, was ihre überzierliche, an die Formen des Gusseisens erinnernde Gestalt vermissen lässt; die verworrene Vielgestaltigkeit der Fialentürmchen auf den Widerlagern — einige sind im 18. Jahrhundert und in neuerer Zeit aufgesetzt, andere fehlen noch heute, nur wenige sind alt — vermehrt den unruhigen Gesamteindruck. Die durch wesentlich einfachere, ruhige Formen erzielte glückliche Raumwirkung des Innern müsste an malerischem Reiz bedeutend gewinnen, wenn die am Anfang dieses Jahrhunderts zwischen den Arkadenpfeilern errichteten Schranken nicht den Ausblick in Umgang und Kapellenkranz hinderten.

Die Bilder
der
Schöpfungsgeschichte am
Nordportal.

Was aber die Zierkunst dieser Zeit vermag, tritt uns an dem neuen Chor in zwei Kabinettstücken spätgotischer Skulptur an der um 1480 entstandenen Sakristei und an dem mehrfach erwähnten, in die erste Zeit des Chorbaus gehörigen Nordportal entgegen; dieses enthält — über dem virtuos gearbeiteten aus dem Dreipass gebildeten, doppelten Masswerkgehänge — im Bogenfeld und in den Gewänden eine Darstellung der Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall in dreizehn Gruppen von kleinen Sandsteinfiguren, die in ihrem lehrhaften Charakter den Bildwerken der Vorhalle verwandt, den Stoff der Genesis in köstlicher Naivetät verkörpert zeigen. Im Scheitel des Spitzbogens beginnt die Erzählung mit der langgekleideten bärtigen Gestalt Gott Vaters, der die Erde, die Sonne und den Mond erschafft, der das Himmelsgewölbe mit den sieben Ringen des Planetensystems wie einen umgestürzten Kessel

darüberdeckt, der Wasser und Erde scheidet, der Pflanzen und Tiere bildet. Dann folgt an der linken Seite die Erschaffung des ersten Menschen: Gott Vater hält ihn an den Schultern, wie wenn er ihn eben auf die Füße gestellt hätte; dann hebt er aus der Seite des schlafenden Adam die puppenartige Gestalt der Eva, die ihre Hände anbetend gefaltet erhebt. An der rechten Seite sehen wir ihn dann die Hände des Paares zusammengeben und darüber, wie es in der Schrift heisst: und am siebenten Tage ruhte der Herr; und sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe da, es war gut. In dem zweiteiligen Thürbogen ist oben der Fall der Engel, ein Meisterstück von Komposition und Feinheit der Ausführung; man beachte nur den Fluss der Linien in der Gestalt des anbetenden Engels. Der Streifen unterhalb dieser Darstellung enthält die Versuchung unter dem Baume der Erkenntnis, die Vertreibung aus dem Paradies und die mühselige Erdenarbeit der Verbannten: Adam bestellt den Acker, Eva sitzt hinterm Spinnrocken, der kleine Abel spielt am Boden. Die bewundernswerte Sicherheit der Hand, die auch aus grobem Sandstein diese Figürchen zu formen wusste, und die treuherzige Phantasie eines einfachen Steinmetz haben hier einen der künstlerisch wertvollsten Bilderzyklen des späteren Mittelalters geschaffen, der an Bedeutung noch dadurch gewinnt, dass er in dieser Vollständigkeit in der deutschen Plastik sich nirgends wieder findet.

Die Sakristei liegt an der Südseite des Chors; sie lehnt sich an die ehemalige Nikolauskapelle und das

Die
Sakristei.

Querhaus und besteht aus zwei Geschossen, deren oberes als die Schatzkammer des Münsters unzugänglich ist. Eine Thür mit prächtigem Löwenkopf aus Bronze führt ins Querschiff; feines Laubwerk und die Statuen der Heiligen Stephan und Katharina, schmücken ihre Gewände. Eine zweite, die nach dem Chorumgang sich öffnet, enthält eine schönkomponirte Anbetung der Könige von feinem Faltenwurf. Das Innere der Kammer ist schon dadurch merkwürdig, dass es uns ein Stück der einfachen, aber vornehmen Aussendekoration des romanischen Baus in trefflicher Erhaltung zeigt; die flache Decke aus grossen Sandsteinplatten, die über freigespannte Gurtbogen gelegt wird, wiederholt die kühne Technik, die wir zuerst im Glockenstuhlgeschoss des Turmes fanden.



V.

HANS BALDUNG GRIEN UND DIE AUS-
STATTUNG DES CHORS.

Die Malerei
als führende
Kunst in der
Renaissance.

Die erste Blütezeit der Stadt im 13. Jahrhundert hatte dem Münster seine mächtigen äusseren Formen gegeben, der zweiten, in die wir mit der Vollendung des Chors eingetreten sind, blieb es vorbehalten, dem Dom seine künstlerische Ausstattung zu schaffen. Schon die Gestalt Hans Niessenbergers und die Geschichte seines bewegten Lebens erinnert uns daran, dass eine

neue Zeit begonnen hat: jene für das Mittelalter so charakteristische, für uns Moderne so schwer nachzufühlende religiöse Grundstimmung ist der Kultur zum Opfer gefallen; die gesteigerte Möglichkeit des Gelderwerbs schon musste in dem an sich demokratischen Bürgertum dem einzelnen, der Individualität, eine ganz neue Rolle zuweisen. Auch in der Kunst beginnt die Persönlichkeit der Meister allein den Wert des Werkes zu bestimmen: die Kunstgeschichte wird zur Künstlergeschichte. Während die Architektur dem Ehrgeiz der einzelnen und der Gemeinde dient, indem sie an Rathäusern, Kaufhallen, Zunftstuben, endlich auch am Patrizierhaus die neuen Gedanken verkörpert, deren die späte Gotik noch fähig ist, übernimmt die individuellere Malerei die Führung, die Plastik, die Bildschnitzerei zum mindesten, schliesst sich ihr an und eine unvergleichliche Blüte der vervielfältigenden Technik, des populären Holzschnitts und des vornehmeren Kupferstichs, kommt ihr zu Hilfe.

Ein Maler steht auch im Mittelpunkt der zur Ausschmückung des neuen Chors sich entfaltenden Thätigkeit, die für zwei Jahrzehnte Freiburg zu einem namhaften Zentrum der schwäbischen Kunstschule erhob: Hans Baldung Grien, der Meister von Gmünd.

Als er im Jahre 1511 aus dem nahen Strassburg hierher übersiedelte, wo sein Bruder Kaspar an der Juristenfakultät einen Lehrstuhl inne hatte, war Baldung ein Mann in den besten Jahren und eben im Begriffe, die Höhe seines Könnens zu erreichen. In Nürnberg in der Werkstatt Dürers hatte er in gründlichem Natur-

Baldungs
Leben und
Kunstweise.

studium einen gesunden Realismus sich angeeignet und die Strenge der Zeichnung, die scharfe Charakteristik seines Meisters und Freundes schätzen gelernt. Dann hatte das Werk des grossen Farbenphantasten Mathias Grünewald, des Malers leidenschaftlicher Erregung, mächtig auf ihn eingewirkt (namentlich die Gemälde des Isenheimer Altars, jetzt im Museum zu Colmar). Seine weiche, sinnliche Natur liess ihn Dürers magere Härte in der Zeichnung mildern und Grünewalds Hang zum Grausigen vermeiden: so fand er seinen eigenen Stil, in dem die markige Kraft der Linie mit einem weit über Dürer hinausgehenden Sinn für Lichteffekte und Farbenkomposition sich zu seltener Harmonie vereinigen. — Gerade der beste Teil der Arbeiten Baldungs fällt in die sechs Jahre seines Freiburger Aufenthalts; hier entstanden die Randzeichnungen für das Gebetbuch des Kaisers Max, an denen er mit Dürer, ~~K~~ranach u. a. sich beteiligen durfte, hier begann seine fruchtbare Thätigkeit für den Holzschnitt. Für den Schmuck des Münsters ward er nicht müde, Entwürfe für figurenreiche Glasgemälde oder einfache Wappenschilder in der Art der Schweizerfenster anzufertigen, während daneben die elf Tafeln des Hochaltars, das Hauptwerk seines Lebens, in seiner Werkstatt der Vollendung entgegengingen.

Der Frei-
burger Hoch-
altar.

Der Hochaltar, das monumentalste Denkmal deutscher Kirchenmalerei, das uns in unversehrter Vollständigkeit erhalten blieb, ist nach mittelalterlicher Sitte ein Flügelaltar, der in geschlossenem Zustande (also gewöhnlich) an der Vorderseite drei Gemälde zeigt:

im Mittelbild das Thema, das wir schon zweimal an hervorragender Stelle als schönsten Schmuck des Münsters unsrer lieben Frauen gefunden haben, die Krönung der in Wolken knien- den Maria. Trotz der starken Uebermalung des vorigen Jahrhunderts giebt das Bild noch immer einen Schein von der Poesie des Lichts, die Baldung um diese grossen, einfachen Figuren gegossen hatte. Wuchtige Gestalten, denen



H. Baldung Grien, Flucht nach Aegypten, Flügelbild des Hochalters.

markige Kraft und individuelles Leben selbst aus den Muskeln der Arme und den Sehnen der Zehen spricht,

stehen die Apostel auf den beiden Flügeln als Zeugen der heiligen Feier.

Wenn in der Adventszeit die Flügel geöffnet werden, erscheinen aber erst wunderbar schön erhalten die vier Gemälde, die den grossen Meister würdig charakterisieren. Links die Verkündigung an Maria, ein Bild voller Sonnenschein und lieblicher Unschuld, und der Besuch bei Elisabeth, der ehrwürdigen Matrone mit pelzverbrämtem Kleid, eine feine Landschaft im Hintergrund; rechts endlich die beiden Prachtstücke der Geburt Christi und der Flucht nach Aegypten. Jene ist ein Beleuchtungsstück ersten Ranges, wie es die deutsche Kunst bis dahin nicht kannte. Ganz gebadet im Lichtglanz, der von ihm ausgeht, liegt das Kind am Boden, seine Händchen nach der Mutter ausstreckend; diese kniet, das Gesicht von unten beleuchtet, andächtig daneben; das bärtige Gesicht des Joseph, der sich über die Krippe beugt, treffen noch einige Lichtstrahlen; über der Hütte schimmert matt der Stern der Weisen. Die heilige Familie auf der Flucht ist nicht nur ein Meisterstück der Komposition, sondern auch ein Familienidyll von einer Innigkeit und herzlichen Naivetät, das hinter den besten Blättern von Dürers Marienleben nicht zurücksteht.

Von den drei grossen Tafeln der Rückseite, die leider unter der Wirkung der Sonnenstrahlen etwas verblasst sind, zeigt die mittlere eine figurenreiche Darstellung Christi am Kreuz zwischen den beiden sich krümmenden Schächern; einer der vordersten unter dem versammelten Volke ist der Künstler selbst in seiner grünen

Tracht, ein rotes Barett auf dem Kopfe; ein Knabe trägt ein Täfelchen mit dem Monogramm des Meisters. Die vier Heiligengestalten des St. Georg und Laurentius, Johannes und Hieronymus mit dem Löwen, stehen auf den Seitenflügeln, Typen, die zwar ohne die grosse geistige Vertiefung Dürers doch in ihrer prächtigen Individualität und Einfachheit die berühmten vier Apostel des Meisters vorherahnen lassen. Als elftes Stück folgen darunter die lebensvollen Bildnisse der mit Stiftungen an dem ganzen Altarwerke beteiligten Münsterpfleger in Verehrung der Madonna; es sind laut Inschrift: die Ratsherren Sebastian v. Blumeneck, Egidius Haas, Ulrich Wirtner und der Schaffner der Münsterfabrik Nikolaus Schefer. Links in der Ecke befindet sich zwischen zwei lieblichen Engelköpfchen die Künstlerinschrift: Joannes Baldung cog. Grien Gamundanus Deo et Virtute auspicibus (!) faciebat.

An der Vorderseite steht endlich diesem Bilde entsprechend als Predella die genrehaft aufgefasste figurenreiche Darstellung der Anbetung durch die hlg. drei Könige, ein bemaltes Schnitzwerk, dessen reizende, malerische Komposition man am liebsten auch auf einen Entwurf Baldungs zurückführen möchte. Die ganze heutige Fassung des Altarwerks ist modern.

Ausser diesem in seinen Glanzstücken trefflich erhaltenen und durch keine Restauration entstellten Hauptwerke besitzt der Münsterchor noch die Reste eines zweiten Altars von Baldungs Hand; er war gestiftet von der mit Freiburgs Geschichte so vielfach verknüpften Adelsfamilie der Snewlin und befand sich in deren

Die Reste
des Snewlin-
altars.

Kapelle. Das Mittelstück, erst kürzlich wieder aufgefunden, enthält die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, eine Holzskulptur von ähnlicher idyllischer Innigkeit, wie das verwandte Bild des Hochaltars: Maria mit dem Kinde sitzt auf einem Reisigbündel; zur Seite schläft, von der Wanderung müde, der Vater. Den Hintergrund bildete auf der einen Seite ein Rosengebüsch mit bunten Vögeln, auf der andern der Ausblick auf eine Stadt an einem See von Baldungs Hand gemalt. Die beiden zu dem Werke gehörigen Flügel hängen heute getrennt in zwei Kapellen des Chores; sie enthalten die Taufe Christi im Jordan, die sich durch eine wunderbar zart gefärbte Stimmungslandschaft auszeichnet, und die Vision des Johannes auf Pathmos: der andächtige Jünger, der in leuchtend rotem Gewand unter einem Baume sitzt, blickt aus seinem Buch auf zu der in einer Strahlenglorie herabschwebenden Madonna; die Wärme des Kolorits ist unvergleichlich, die Gestalt des Jüngers gehört zum Prächtigen, was Baldungs Phantasie geschaffen hat.

Der Altar
der Stürzel-
kapelle.

Bevor wir uns nach dem umsehen, was Meister Hans sonst noch an Zeugen seiner Kunst im Münster hinterlassen hat, betrachten wir die übrigen bemerkenswerten Altarwerke in den Kapellen des Chors. Eine tüchtige, interessante Arbeit enthält gleich die erste der Kapellen von der Sakristei her, die der Kanzler des Kaisers Max, Dr. Konrad Stürzel von Buchheim „Erbschenk der Landgrofschaft Ellses, unn sin gemachel“, wie die Inschrift der Glasmalerei am Fenster besagt, anno 1515 einzurichten begonnen. Die verschiedenen Teile des 1867 restaurirten Altars rühren nicht von

derselben Hand her: wertvoll sind daran besonders die drei einfachen Heiligengestalten des Hauptbildes, ein Bischof, Antonius mit dem Schwein (die Versuchung andeutend) und der von den Pestbeulen geheilte Pilger Rochus; es sind tüchtige Arbeiten eines Meisters, der zwar der neuen, von Dürer heraufgeführten Künstlergeneration nicht mehr zu folgen vermag, der aber im Anschluss an die gemüthvolle, sanfte Weise der älteren schwäbischen Schule, etwa eines Zeitblom, seine Charaktere malerisch zu bilden weiss; merkwürdig italienisch mutet der kleine Engel an, der die Hand auf die Wunden des Rochus legt. Die Predella, Gott Vater den gekreuzigten Sohn auf dem Schosse haltend, der heilige Geist und die vom Schwert getroffene Schmerzensreiche erinnert in der breiten malerischen Behandlung und dem eigenartigen Kolorit an Grünewaldische Art.

Noch eine andere und zwar eine ganz vorzügliche Arbeit mittelalterlichen Kunstfleisses enthält das Altarwerk in dem Gewebe, welches sein Antependium bildet. Es ist eine Darstellung der Hirten, die mit ihren Schafen vom Berge herabgestiegen sind zu dem dürftigen zerfallenen Stall, der die heilige Familie in Bethlehem aufgenommen hat; wie die ganze realistisch derbe Zeichnung, so verrät besonders die Landschaft im Hintergrund mit den Städten „Jerusalem“ und „iuda“ und der genrehaften Staffage die niederländische Kunstweise, wie sie durch Martin Schongauer an den Oberrhein verpflanzt wurde. Wenn wir ausser dem Charakter der Zeichnung noch die über Maria in dem Schriftband enthaltene Jahreszahl 1501 in Rechnung ziehen, dürfen

wir bei der grossen Unsicherheit, die in der Beurteilung der textilen Kunstwerke zur Zeit noch besteht, wohl die Vermutung wagen, dass dies köstliche Stück eine oberrheinische Arbeit sei. Die beiden Stifter des Gobelins, die nach der Sitte der Zeit neben ihren Wappenschildern kniend an der heiligen Scene teilnehmen, finden wir auch in den untern Ecken der beiden Gewebe wieder, die an der Hochwand der beiden folgenden Kapellen aufgehängt sind. Diese zeigen die Darstellung dreier weiblichen Heiligen und die Ausgiessung des hl. Geistes und gehörten mit dem anziehenden Bilde der Anbetung — soviel lässt sich behaupten — zusammen, wenn wir auch über ihre Herkunft und erste Bestimmung nichts zu sagen vermögen.

Die Univer-
sitätskapelle
mit Holbeins
Altar-
gemälde.

Die nächste Kapelle gehörte der Universität. Eine Reihe von künstlerisch zwar unbedeutenden Grabtafeln an den Wänden — die am Boden liegenden sind zu- meist ausgetreten — nennen die Namen von Lehrern, darunter der berühmten beiden Humanisten und Freunde des Erasmus, Ulrich Zasius † 1525 und Glareanus Loriti † 1563; denn noch bis ins 18. Jahrhundert war es den Akademikern, auch den Scholaren, trotz der Verbote der weltlichen und geistlichen Behörden, möglich, sich mit einigen Gulden eine Begräbnisstätte in der Kapelle oder im Umgang vor derselben zu erwerben.

Der Altar dieser Kapelle rührt von keinem geringeren als dem jüngeren Holbein. Er war nicht für Freiburg, sondern wohl für eine Hauskapelle der Baseler Patrizierfamilie der Oberried bestimmt und um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden; vor dem Van-

dalismus der Bilderstürmer flüchteten die Stifter mit ihm nach Freiburg und schenkten ihn hier der Universität, mit der die ausgewanderten Baseler Familien, welche der katholischen Kirche treu geblieben waren, durch ihre gelehrten Mitbürger und durch ihr Domkapitel in nahe Beziehung traten. Die beiden Flügel eines Altarwerks, dessen übrige Stücke vielleicht in Basel zu Grunde gegangen sind, sind hier in neuer Umrahmung zu einem Mittelbilde zusammengesetzt: links das Christuskind auf Stroh und Windeln gebettet, umgeben von einer Schar echt Holbeinischer Engel, von den Eltern und den anbetenden Hirten in einer ruinenhaften Renaissancehalle; darüber blickt der Mond am dunkeln Himmel zwischen weissem Gewölk durch; am untern Rande knien, nach ihrem Alter geordnet, neben dem Wappenschild die männlichen Mitglieder der Stifterfamilie, breit gemalte, aber prächtig charakterisirte Köpfe. Die Bilder haben ihre Schwächen, von denen wir nicht sagen können, ob sie durch die Restauration der 60er Jahre verschärft wurden: die Architektur, deren überphantastische Formen wir dem Zeitgeschmack zugut halten dürfen, wirkt durch ihre bunten Farben ebenso unruhig und hart, wie die grelle Beleuchtung des Nachthimmels. Aber die reizend komponirte Gruppe der Madonna und der anbetenden Engel und die prächtig hingestellte, unvergessliche Figur des Mohrs mit seinem leuchtenden Gewand wären schon genügende Beweise für die Holbeinische Herkunft der Gemälde, wenn ihre merkwürdige Geschichte nicht schon hinreichend bestätigen würde, dass sie jederzeit als Werke des be-

rühmten Baseliers gekannt und gefeiert waren: als solche gedachte sie schon Kaiser Rudolf II. anno 1596 zu erwerben, und 50 Jahre später erbat sie erst Kurfürst Maximilian zur Ansicht nach München und bald darauf Ferdinand III. gar nach Regensburg. Die französische Revolution, deren Vandalismus gerade am Oberrhein der Kunst vielleicht noch mehr geschadet hat als die Zeit der Bilderstürmer, brachte den vielgerühmten Schatz der Universitätskapelle nochmals in Gefahr; französische Kommissäre schleppten die Bilder nach Colmar, von wo sie erst nach elf Jahren wieder zurückkehrten.

Die übrigen Altargemälde des Chors sind theils geringe zopfige Arbeiten aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, theils moderne Erzeugnisse in den Formen einer bedenklichen Gotik. Eine beachtenswerthe Darstellung Christi als Schmerzensmann, die vielleicht mit Recht als Lukas Cranach bezeichnet wird, ohne dass etwas über ihre Herkunft und Bestimmung bekannt wäre, befindet sich in der Sakristei. Dagegen besitzt das Münster von der grossen Menge spätgotischer Holzschnitzereien noch drei vorzügliche Altarschreine, die verschiedene Stilrichtungen dieser beliebten, spezifisch deutschen Kunstübung veranschaulichen. Der grösste und bedeutendste darunter ist der Altar der Locherer-

Schnitzaltar
der Locherer-
kapelle.

spielend sich verkriechen, vorzüglich erhalten ist, nur dass eine unverständige Restauration die alte naturalistische Bemalung durch einen braunen Anstrich ersetzte. Der Mittelschrein enthält die Maria mit dem Gnadenmantel: Die Madonna, eine kräftige volle Gestalt, den Ausdruck freundlicher Güte auf dem runden Gesicht, steht in der Mitte; lustige Engel von fast bäurischer Derbheit, aber köstlichem Humor breiten ihren Mantel aus, unter dessen Schutz die ganze Christenheit hilfesuchend sich versammelt: vom Papst und Kaiser bis zur einfachen Bürgersfrau in dem kleidsamen Kopftuch, zum Landsknecht und Bauersmann; in diesen Figuren hat der Realismus des Meisters, der seinen Engeln so wenig Lieblichkeit zu geben wusste, Charaktere geschaffen, wie sie die darin gerade so reiche deutsche Kunst nicht oft mehr hervorgebracht hat.

Ganz andere Formen zeigen die beiden Schnitzaltäre an den Chorpfeilern des Querschiffs. Der Dreikönigsaltar, der im Auftrag der Familie von Stürzel für deren Hauskapelle im Baslerhof von Joh. Wydynz anno 1505 verfertigt wurde, enthält eine feine Komposition der Anbetung der Könige; die magere Eleganz seiner Figuren zeigt nichts von der Eigenart der schwäbischen Schule; die noch erhaltene Bemalung und Vergoldung des Schnitzwerks ward im 17. Jahrhundert erneuert. Auch der S. Annaaltar am südlichen Chorpfeiler war nicht ursprünglich für das Münster gearbeitet; er ist künstlerisch wenig bedeutend und übel restaurirt; die verschnörkelte, fast barocke Behandlung des Gewands weist ihn jener merkwürdigen Richtung aus der ersten

Die Altäre
im Quer-
schiff.

Hälfte des 16. Jahrhunderts zu, deren extremstes Werk der Breisacher Hochaltar darstellt.

Die Glasgemälde des Chors.

In einem so vorwiegend künstlerischen Zeitalter, wie dem der Renaissance, wo der Geist der grossen Meister bis ins kleinste und einfachste Handwerk seine veredelnde Wirkung übte, konnte es auch der Glasmalerei nicht an neuen grossen Anregungen fehlen; die Hand des Zeichners ist frei genug geworden, die Technik hat sich so weit vervollkommnet, dass man über die grobe Zusammensetzung eckiger Glasstückchen hinaus sich an die Wiedergabe wirklich künstlerischer Entwürfe wagen kann; ja gelegentlich giebt man sogar der Feinheit der Zeichnung zuliebe schon die früher hauptsächliche Farbe fast ganz auf. Gerade am Oberrhein wuchs damals nicht zum geringsten Teil an den Arbeiten für den Freiburger Dom eine Schule der Glasmalerei auf, die, von den besten Meistern der Zeit mit Visirungen unterstützt, in grossem Masstab das vorbereitete, was in der Folgezeit die berühmten zierlichen Schweizerscheiben für das Patrizierhaus und die Ratsstube leisteten.

Von mehreren der Glasgemälde des Chors wissen wir, dass sie nach Zeichnungen Hans Baldungs gefertigt wurden: so die 1515 entstandene hlg. Familie in der schwer zugänglichen Alexanderkapelle im nördlichen Querschiffarm, die samt ihrer architektonischen Umrahmung in grau gemalt ist; ferner die Fenster der Lochererkapelle mit der Versuchung des hlg. Antonius, dem hlg. Benedikt, zu dem sich Christus vom Kreuze herabneigt, Johannes auf Patmos und S. Martin, wie

er seinen Mantel mit dem Bettler teilt, Kompositionen von wunderbar einfacher, wuchtiger Zeichnung; in der Farbe, soweit sie nicht zerstört ist, des Koloristen Bal- dung durchaus würdig. Von den vier grossen Glas- gemälden der beiden Kaiserkapellen, die als Stiftungen des Hauses Habsburg die Bildnisse des Kaisers Max, König Philipps von Spanien, Karls V. und Ferdinands, einen jeden in Verehrung seines Schutzheiligen und umgeben von reicher Architektur darstellen, dürfen wir wohl annehmen, dass sie nach dem Entwurf eines der kaiserlichen Hofmaler von der Art Hans Burgkmairs entstanden. Zweifellos als eines der hervorragendsten Werke der Glasmalerei überhaupt, das auch ohne jede historische Nebenrechnung unsern modernen Geschmack in hohem Masse befriedigt, sei endlich das eine Fenster der Böcklinkapelle genannt, das der „kaiserliche schatz- meister in tütschen Landen, Jacob Villinger von Schonen- berg und sin ehlich husfrow Ursula Adlerin stifteten in dem jor, do man zalt nach Christi geburt 1524.“ Es ist eine Darstellung der hlg. Ursula mit ihren Ge- fährtinnen, die bei der Rheinfahrt von den Hunnen am Ufer mit Pfeilen verfolgt werden. Man sehe nur die prächtige Gestalt des anlegenden Schützen im Vorder- grund, mit welcher Feinheit das Takelwerk des Schiffs, mit welch einfachen Mitteln das Wasser des Stroms und die wunderbar stimmungsvolle Landschaft des Hintergrunds mit ihren grossen Formen hingestellt sind! Schade, dass wir den Meister dieser fein erwogenen Kom- position, dieser satten, tiefen Farbentöne nicht kennen.





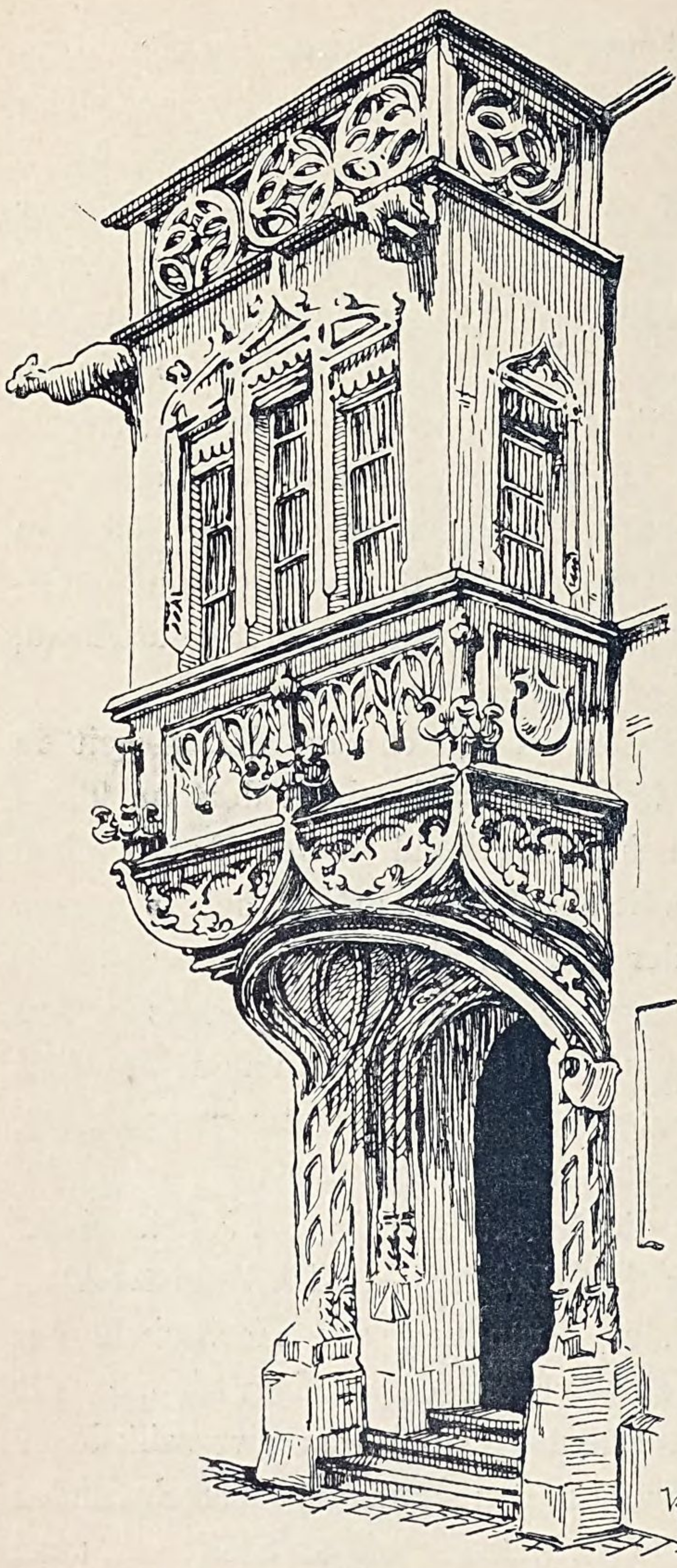
VI.

DER PROFANBAU DES
XVI. JAHRHUNDERTS.

Während so die besten Meister der oberrheinischen Kunstschule zwei Jahrzehnte hindurch mit Pinsel und Meissel beschäftigt sind, dem neuerbauten Münsterchor seinen künstlerischen Schmuck zu schaffen, war es auf der Bauhütte still geworden. Die tiefgehende allgemeine Un-

ruhe, die der Kirchenstreit allerwärts in den Gemütern des Volks erregte, und die in den schweizerischen Nachbarlanden und im Elsass in dem Fanatismus der Bilderstürmer ihren heftigsten Ausdruck fand, mag viel dazu beigetragen haben, dass die regelmässigen Einkünfte, die Gefälle, an unsrer lieben Frauen Bau sich täglich minderten. Die Patrizier, die einst auch ohne päpstlichen Ablass ihr Bestes zum Bau beigetragen hatten, bethätigen ihren Kunstsinn nur noch in egoistischer Weise durch Ausschmückung ihrer eigenen Kapellen, und selbst der kleine Bürger legt sein Scherflein, dem immer steigenden Luxus der Zeit gehorchend, lieber für sich und sein Heim an.

Ganz eingeschlafen ist gleichwohl die Arbeit in der Bauhütte nie: bald gab es da, bald dort an Turm oder Gewölben zu bessern, bald wurde der Ausbau eines fialengezierten Strebepfeilers am Chor unternommen, bald auch nahm der Rat seinen Werkmeister für die Arbeit an den Thoren und Mauern der Stadt in Anspruch. Dass gerade für den Profanbau jetzt die Zeit gekommen war, zeigt schon ein flüchtiger Rundgang durch die Altstadt, deren Physiognomie noch heute im wesentlichen durch die Architektur des 16. Jahrhunderts bedingt wird. Aus dem Lobgedicht, das Magister Thetinger bald nach der Gründung der Hochschule der Stadt widmete, geht hervor, dass schon damals die alten, von dem Bauernhause wohl wenig verschiedenen Holz- und Fachwerkbauten zumeist verschwunden waren und stattliche Steinhäuser oft an Stelle von zwei oder mehr alten Hausplätzen sich erhoben. Die meisten



Die alte
Sapienz.

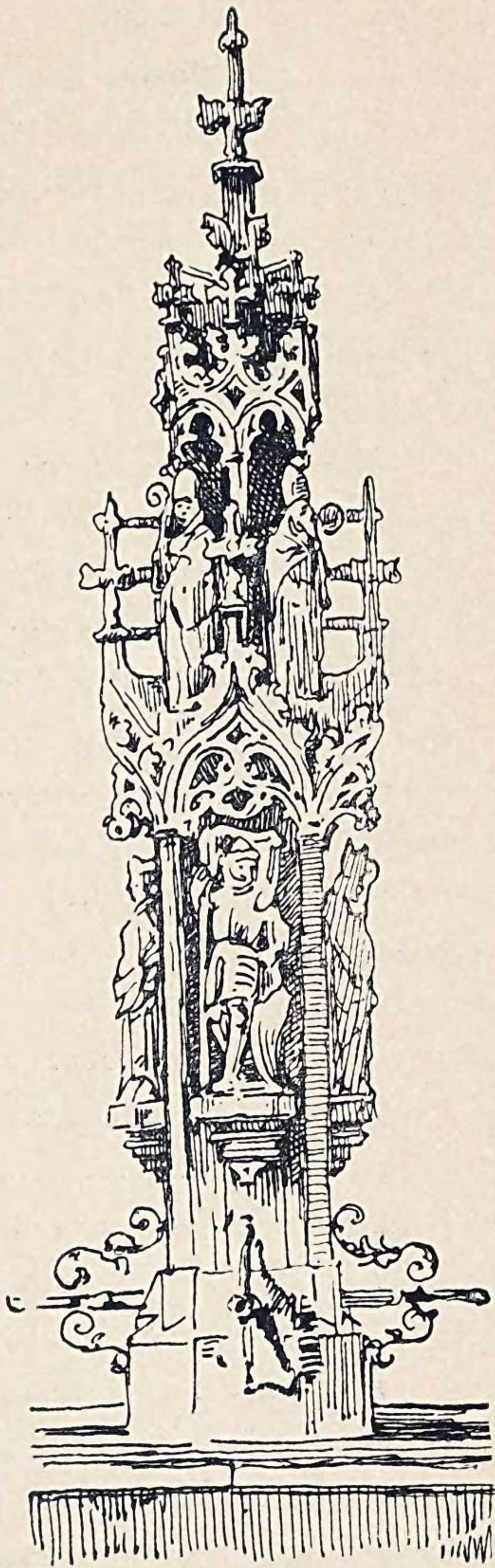
Erker am Falkensteinschen Haus zum Walfisch 1516.

dieser Denkmäler bürgerlicher Wohlhabenheit sind zwar gerade ihrer charakteristischen Formen wegen der Baupolizei der Neuzeit zum Opfer gefallen, die in einseitig klassizistischem Geschmack nach der Aesthetik der Reisschiene z. B. schon im Jahre 1770 die Beseitigung aller Erker, Kellerhalse und sonstiger Vorbauten in den Hauptstrassen anordnete; von den bedeutendsten Arbeiten dieser Zeit birgt aber die Stadt noch manche künstlerisch wertvollen Reste.

Die ältesten darunter sind wohl die

beiden reizenden Portale der im übrigen völlig umgebauten alten Sapienz, des Collegium sapientiae, das die Universität für ihre Zwecke am nördlichen Ende der Herrenstrasse nahe der alten Stadtmauer um 1500 errichten liess; das elegante Laubwerk über dem Thürsturz giebt ein feines Beispiel spätgotischer Zierkunst.

Ein glänzendes Bild eines deutschen Patrierpalastes ist uns dagegen in dem Falkensteinschen Hause (jetzt Stoll und Bader) nahe dem Rathaus erhalten. Der obengenannte kaiserliche Schatzmeister Jacob Villinger liess es um 1516 auf dem Bauplatz von fünf alten Wohnhäusern für Maximilian — pro senectutis suae nido, wie Erasmus gelegentlich sagt —



Das Falkensteinsche Haus zum Walfisch.

Spätgotischer Brunnen an der Kaiserstrasse.

erbauen, dann beherbergte es einige Zeit den berühmtesten Gelehrten seiner Zeit, den ebenso geistreichen als charakterlosen Erasmus, als er mit dem Domkapitel von Basel auf einige Jahre an die Freiburger Universität übersiedelte. Eine phantastische Erkerkonstruktion, welche die drei Stockwerke der Fassade zusammenhält, wächst aus dem verschränkten Geäste der Thürumrahmung: sie verleugnet zwar jeden konstruktiven Gedanken, entschädigt aber für den Mangel an struktureller Einfachheit durch eine Fülle malerisch wirkungsvoller Motive und eine bewundernswerte Eleganz ihrer flüssigen Formen. Das Innere des Gebäudes ist in der Rokokozeit völlig umgestaltet worden, so dass nur die reich umrahmten Thüren, die an der Rückseite in den ehemaligen Treppenturm führten, erhalten blieben; sie enthalten das ganze Programm dieser späten Gotik, die in geistreichem Spiel bald mit dem äussersten Naturalismus bald mit überzierlichen technischen Kunststücken sich verzehrt.

Der Brunnen
auf der Kaiserstrasse.

Ein verwandtes Kunstwerk von ähnlich feinen Zierformen steht nicht fern vom Haus zum Walfisch am Eingang der Münsterstrasse: der einzige monumentale Brunnen, der aus dem alten Freiburg noch erhalten blieb. „Der dritte Ruhm dieser Stadt, so erzählt Math. Merian, nachdem er vom Münster, dessgleichen man nach dem Turm zu Strassburg in Deutschland nicht finden soll, und von der Universität gesprochen, ist wegen des herrlichen, durch die ganze Stadt laufenden Wasserlein und Bächlein von frischem Brunnenwasser, so über Winter nicht gefrieret.“ Diese heute noch so

wohlthätige und erfrischende Einrichtung hatte Freiburg im Mittelalter schon berühmt gemacht. Von den zahlreichen öffentlichen Brunnen, die naturgemäss damals eine viel grössere Wichtigkeit besassen als heute, war der an der Münsterstrasse gelegene wohl der reichste; der klare, nicht überladene Aufbau und das elegante gotische Laubwerk lassen den Anfang des 16. Jahrhunderts als seine Entstehungszeit annehmen.

Auch für die Gemeinde hat sich indessen das Bedürfnis nach einem öffentlichen Gebäude für grosse Gelegenheiten eingestellt; denn zur Zeit des Reichstages bestand das Rathaus noch aus drei ehemaligen Wohnhäusern, die nicht einmal unter einem Dache lagen, und sein Hauptraum, in dem damals die Herren getagt hatten, war eine enge Stube. So hatte man am 6. März 1497 im Rat beschlossen, an der Nordseite des Münsterplatzes an Stelle des Krämerzunfthauses „zum Valkenberg“ „das tanzhus oder kornhus ze buwen,“ das im Innern modernisirt, weniger durch den schwerfälligen Treppengiebel und die einfache Architektur der Fassade, als durch seine Geschichte merkwürdig ist: schon im 16. Jahrhundert ward es zur Verkaufshalle der Fleischer, zur „grossen Metzig“ und von 1789—1823 war es das erste Freiburger Komödienhaus, bis das Theater an seiner heutigen Stätte, in der ehemaligen Augustinerkirche untergebracht wurde.

Das Kornhaus.

Bald darauf, um 1518, begann man den Umbau des alten Kaufhauses, das schon im 14. Jahrhundert an der Südseite des Münsterplatzes um einen vier-eckigen Hofraum gelegen hatte und zugleich als Waren-

Das Kaufhaus.

haus und für die Kanzlei der vorderösterreichischen Regierung benützt wurde. Von dem südlichen, zuerst entstandenen Teil steht heute nur noch die eigentümlich konstruierte Treppe mit ihrem Masswerkgeländer und im obern Stockwerk — zum Teil vermauert — ein mächtiger gotischer Kamin. An der andern Seite des ungemein malerischen Hofes erhebt sich der Hauptbau, den Meister Lienhart von Ettlingen mit zahlreichen Gesellen anno 1532 vollendete. Hinter einer Gewölbe-arkade von fünf Pfeilern liegt im Erdgeschoss ein grosser, hallenartiger Lagerraum mit breiter Einfahrt; ein Turm an der Hofseite enthält die elegante Wendeltreppe „den Schneck“, er führt zu dem grossen Saal des oberen Stockes. Dieser öffnet sich nach beiden Seiten in fünf hohen, dreiteiligen Fenstern und wird nach vorne markiert durch einen die ganze Fassade durchziehenden Balkon; zwischen den Fenstern stehen unter Baldachinen die lebensgrossen Standbilder Kaiser Max' I., seines Sohnes Philipp und seiner Enkel Karls V. und Ferdinands in voller Rüstung mit Königsinsignien, tüchtige Arbeiten, die unter der starken Vergoldung und dem Oelfarbanstrich einer ungeschickten Restauration leider an Wirkung verloren haben; zwei im Achteck gebildete spitzhelmige Erker mit den österreichischen Hauswappen flankieren die Fassade; die wenig gelungenen Dachfenster und die bunte Ziegeldeckung sind modern.

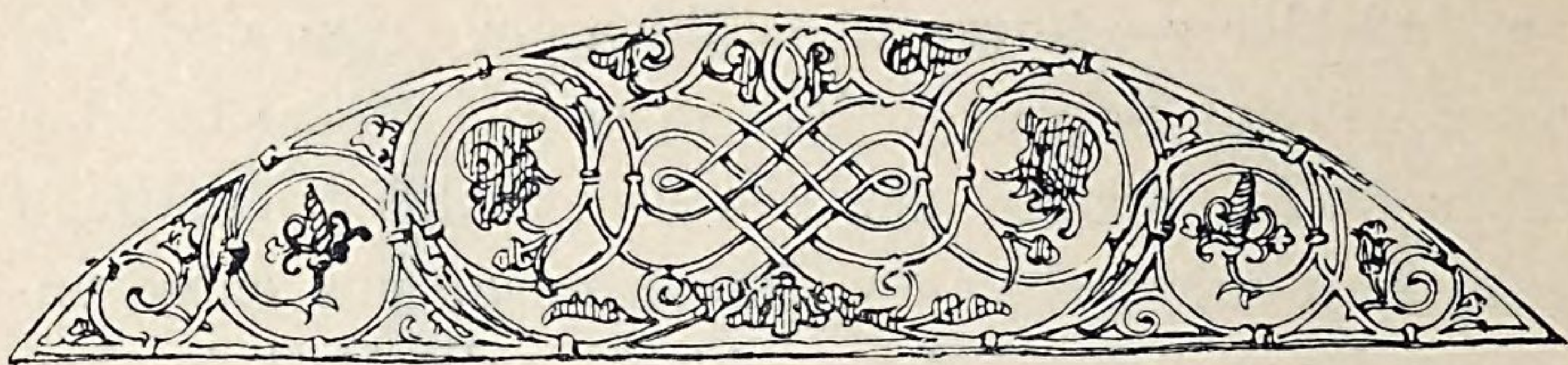
Die ersten
Spuren der
Renaissance.

Die malerisch wirkungsvolle Fassade des Kaufhauses mit ihrer fast schon italienisch gedachten einfachen Gliederung hat für uns noch ein besonderes Interesse einmal als reichere Nachbildung von Hans Niessen-

bergers leider zerstörten Lugstühlen und ferner dadurch, dass an ihrem Balkon in Balustern und Konsolen zum erstenmal die Spuren der aus dem Süden kommenden neuen Formensprache, der Renaissance, uns entgegen-treten, Formen, die in der Architektur des Holbeinschen Altargemäldes und in der Umrahmung der Glasmalereien im Chor schon lange vorher dem Zeichenstift geläufig waren: Die deutschen Steinmetzen hatten in den Bauhütten der grossen, meist noch unvollendeten Dome noch bis ins folgende Jahrhundert hinein eine wirksame Schule der heimischen Gotik, gegen welche die fremden Formen nur langsam aufzukommen vermochten. Die Visirungen und Holzschnitte eines Burgkmair und Holbein waren die Veranlassung zu solchen ersten Versuchen, wie wir sie am Balkon des Kaufhauses kennen lernen: Falsch verstanden erzeugten sie um die Mitte des Jahrhunderts eine dilettantisch unklare Mischung der Stilformen, die erst in der zweiten Hälfte unter der Leitung tüchtiger, in Italien geschulter Meister sich allmählich abklärt.

Wie dieser allgemeine Entwicklungsgang sich in Freiburg abspielte, dafür geben die Denkmäler hübsche Belege.

Im Oktober des Jahres 1556 entschloss sich der Rat, die schadhaft gewordenen winkeligen drei Häuser, welche den bisherigen Ratshof gebildet hatten, nieder-zureissen und etwas Rechtschaffenes an ihre Stelle zu setzen. Die Bauherren, eine Kommission von Ratsmit-gliedern, die, entsprechend den Münsterpflegern, die städtischen Profanbauten zu leiten hatten und die Bau-
Der Neubau
des Rats-
hofes.



Oberlicht vom Rathausportal.

polizei ausübten, sollten sich nach einem tüchtigen Werkmeister umsehen und den Bau stattlich beraten. Aber statt eines selbständig schaffenden, gut geschulten Künstlers finden wir eine Reihe von Steinmetzen und Maurermeistern, die gemeinsam den Bauplan bearbeiten; und das Gebäude selbst mit seiner unklaren, durchaus zufälligen Raumdisposition — auf die sonst übliche Anlage eines grossen Saals im oberen Stock ist hier verzichtet — und mit seiner merkwürdigen Mischung von schlechter Gotik (besonders an den Thürumrahmungen) und unverstandener Renaissance bestätigt uns, was wir aus den Ratsprotokollen erfahren. Auch das spricht für die Unselbständigkeit der Bauleitung, dass ‚der Schneck‘ auf Wunsch des Rats nach dem Vorbilde der eleganten Spindeltreppe im Kaufhaus ausgeführt wurde; er liegt auch hier in einem runden Türmchen an der Hofseite: erst im 17. Jahrhundert begann man bei uns die Treppe nach italienischem Vorbilde geradlinig zu konstruieren.

Das kleine Portal von malerischem Aufbau, in dessen Thürbekrönung zwei Löwen das Stadtwappen halten, und die schwerfällige Säule, die im Vorplatz des Erdgeschosses das Gebälk trägt, zeigen, dass diese Steinmetzen den neuen Stil nur vom Hörensagen kannten:

die sonderbaren Mischbildungen in den Kapitellen, die rohen Bildnismedaillons und Rosetten, die plumpen, an die gleichzeitige Möbelschreinerei erinnernden Gesimse sind für diese Kunstweise charakteristisch. Der Steinmetz beging den Fehler, Formen, die der Maler mit leichtem Feder-

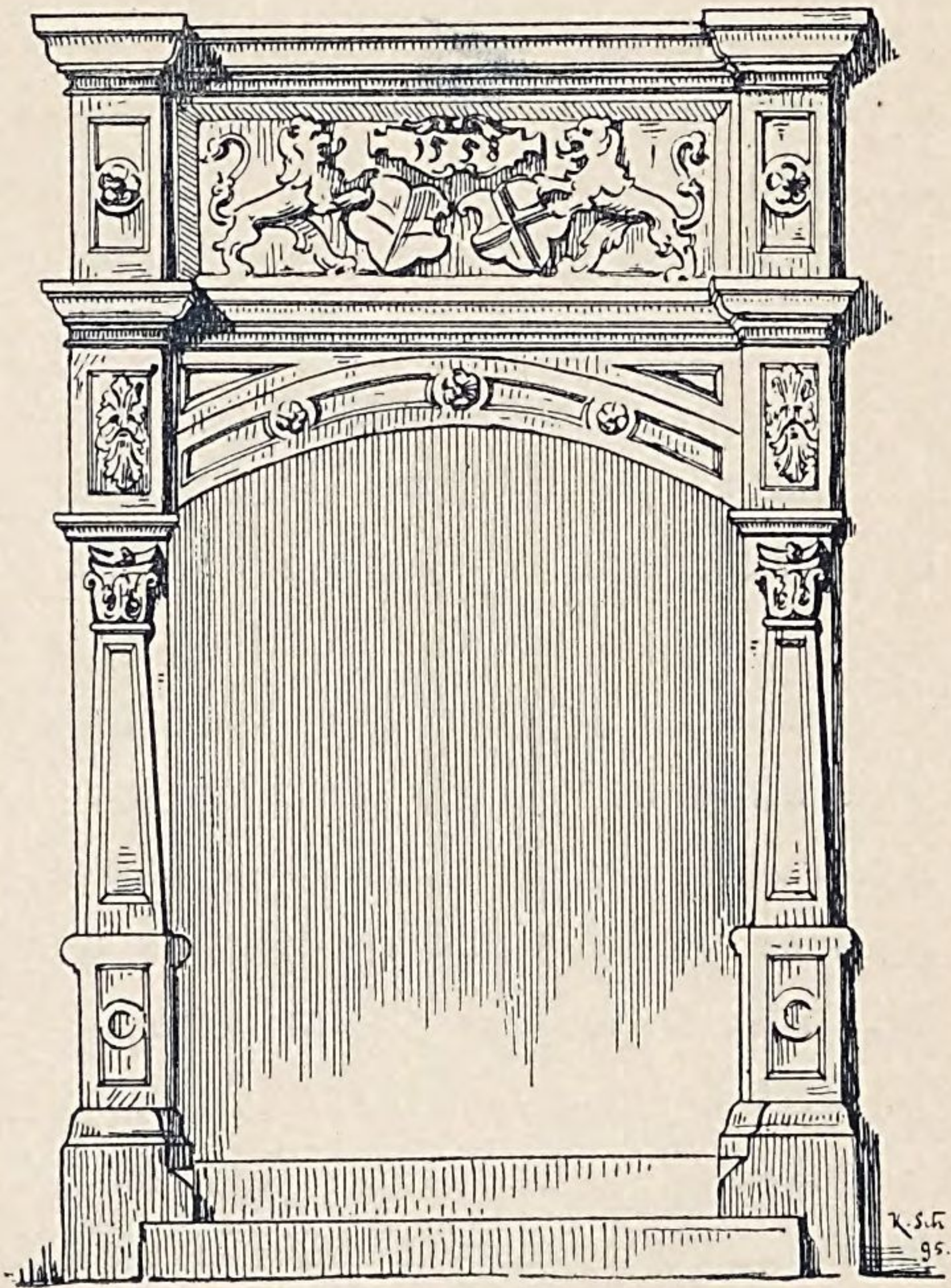
strich auf das Papier warf, ängstlich und ohne eigenes Studium guter Vorbilder in Stein zu übertragen. —

Nach zweijähriger Bauthätigkeit stand der

Hauptteil des Rathauses fertig; erst dreissig Jahre später erhielt die

Fassade aber ihren Abschluss durch den wirkungsvollen Giebelbau mit dem

grossen Säulenportal und den unregelmässig angeordneten Fenstergruppen. Die Zierformen sind hier schon klarer und feiner, die korinthischen Kapitelle sogar ganz korrekt gebildet — sie hatten schon gute Vorbilder. Ein eleganter schmiedeiserner Glockenträger krönt den Volutengiebel;



Rathausportal 1558.

das fein gezeichnete Oberlichtgitter des Portals befindet sich jetzt in der Altertümersammlung. Die einheitliche Gesamtwirkung der beiden Teile der Fassade wurde durch eine reiche Bemalung hergestellt; nicht in der Art der heutigen, die F. Geiges in Anlehnung an die spätgotische Art aber in eigenem archaisirendem Stil ausführte, sondern wohl nach den am Oberrhein damals üblichen Fassadenmalereien, wie wir sie aus des jüngeren Holbein Entwürfen, oder aus Tob. Stimmers Arbeiten in Stein a. Rh. und Schafhausen kennen. Erhalten blieb uns von dieser alten Malerei nichts mehr; wir hören nur, dass anno 1559 ein sonst unbekannter Meister Galienus das Rathaus mit einem Cyklus von Totentanzbildern zu schmücken begann, dass ihm aber bald darauf vom Rat der Auftrag wurde, statt dessen die Historia König Philipps von Macedonien darzustellen und zwar mit denselben Reimen, wie sie vordem am alten Rathaus gestanden — lehrhafte Geschichten, die Richter und Notare zur gewissenhaften Pflichterfüllung auffordern sollten. Dafür bekam der Maler im Verding 30 Pfd. Pfennige und als besondere Verehrung 6 Thaler.

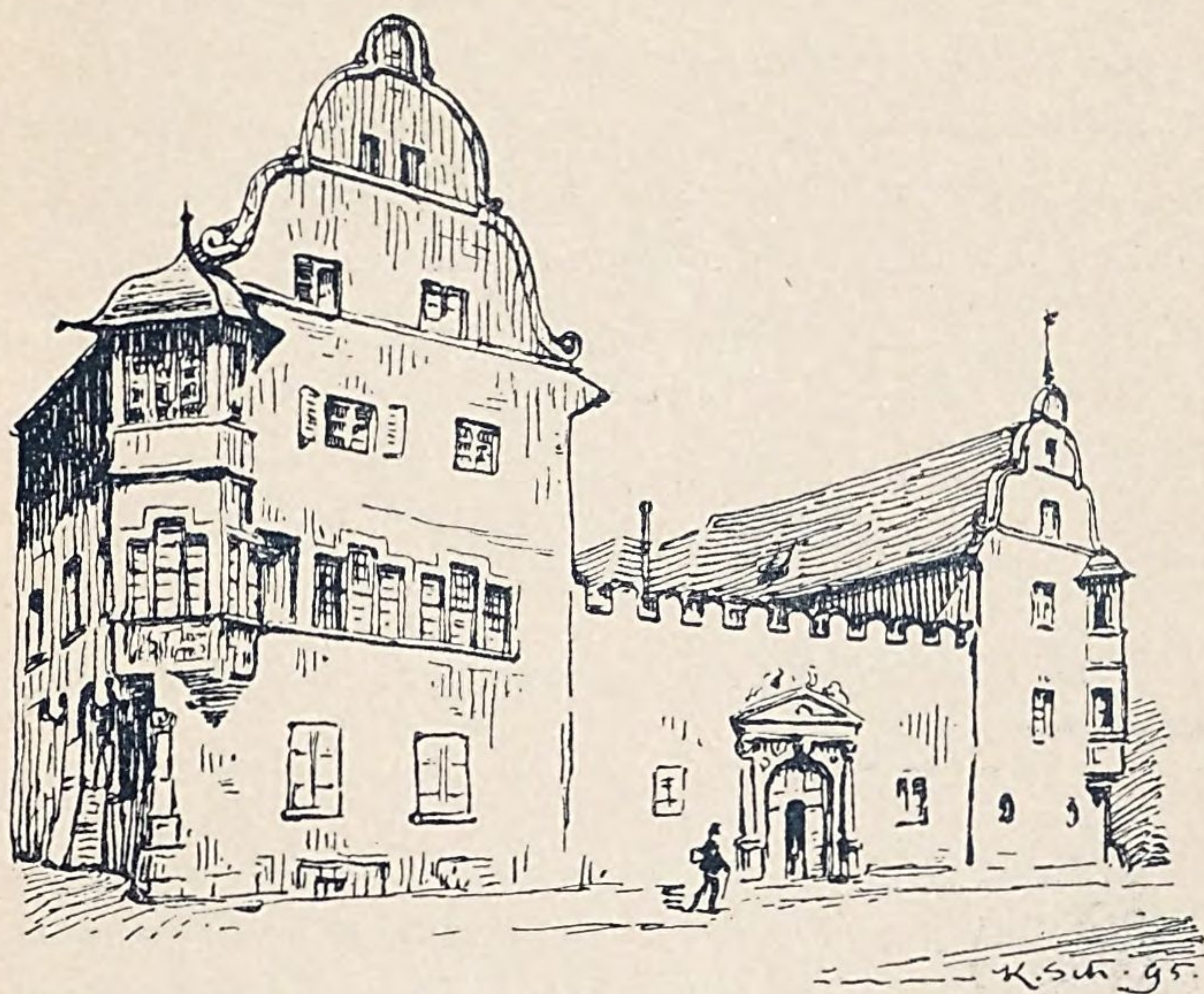
Die alte
Universität.

Nach Bauzeit und Architekturformen dem Rathaus aufs engste verwandt ist die südlich daneben gelegene Fassade des sogenannten neuen Kollegiums, die neuerdings auch durch eine Strassenüberbrückung in den Gebäudekomplex des Ratshofes einbezogen wird. Die Gebäude der Universität waren wie heute noch die englischen Colleges Internate, in denen Professoren und Studenten beisammen wohnten, Bursen oder Kollegien genannt; eines derselben an Stelle der Universitätskirche

ein

ein ein ein
ein ein ein

hatte um 1580 der Stadtwerkmeister Nikolaus Wachsbach erbaut, ein zweites, die Sapienz, kennen wir bereits. Zwischen 1580 und 82 entstand auch die Fassade des Kollegiums am Franziskanerplatz, nachdem die wenig wertvollen hinteren Gebäudepartien schon vier Jahrzehnte zuvor vollendet waren. Der malerische Aufbau



Die alte Universität 1580—82.

der beiden in den Grössenverhältnissen ungleichen Giebelfronten mit der dazwischen liegenden Zinnenmauer gestaltet zusammen mit dem Ratshof und der originellen Giebelfront der St. Martinskirche diesen Platz zu dem künstlerisch wertvollsten Stadtbild im alten Freiburg. Im einzelnen zeigt das plumpe Säulen-Portal ebenso wie der ungeschickte Anschluss der beiden über Eck

gestellten Erker allerdings nur mittelmässige Handwerksarbeit; von anziehender, wenn auch verwilderter Eigenart ist nur der bildnerische Schmuck; die aus Bandmotiven, Fratzen und Medaillonköpfen zusammengesetzten Flachrelieffornamente an der Umrahmung der malerisch gruppirten Fenster, die Fratzen an den Kragsteinen des Erkeransatzes und die merkwürdige symbolische Darstellung der Empfängnis in Gestalt eines Einhorns, das, gejagt von Engeln, in den Schoss einer Jungfrau flüchtet; von abgeklärten Renaissanceformen ist noch nirgends etwas zu verspüren.



VII.

HANS BÖRINGER

UND DIE BLÜTEZEIT DER RENAISSANCE.



Bildnis H. Böringers am
ehemaligen Lettner.

Aus dem unklaren Mischstil, den unsicheres Umhertasten in dem neuen und zähes Festhalten am alten Formenvorrat der Gotik erzeugt hatte, erhob sich erst im letzten Viertel des Jahrhunderts die Kunst der Steinmetzen an der Hand eines der merkwürdigsten Männer in Freiburgs Kunstgeschichte: Hans Böringers; er war wohl Franke von Geburt und hatte die fünf Lehrjahre in einer süd-

deutschen Dombauhütte, vielleicht in Ulm durchgemacht, dann vermutlich noch manches Jahr, wie seine Lehrmeister, gotisches Laubwerk gehauen, bis sein Weg ihn nach dem damals glänzendsten Kunstzentrum Oberitaliens in die Werkstatt des jüngeren Sanzovino oder eines seiner Nachfolger führte. Schon als betagten Meister verpflichteten ihn im März 1577 die Pfleger zum Werkmeister auf unsrer lieben Frauen Hütte.

Seine Arbeiten am Münster sind nicht umfangreich: 1578 vollendete er mit wenig Gesellen das hlg. Grab im südlichen Seitenschiff. Der Sarkophag, den diese kleine Kapelle umschliesst, trägt den Leichnam Christi auf einer mit hübschem Blattfries umgebenen Deckplatte; an den Seitenwänden sind die schlafenden Kriegsknechte in der üblichen verrenkten Haltung dargestellt. Wie dieser mag auch die Innenarchitektur mit den hohen Wimpergen, den Engelstatuen und Fratzenkapitellen noch aus der Blütezeit der Gotik stammen; Böringers Werk ist die kleine, schmucke Fassade mit ihren zwei niederen Spitzbogenfenstern von Eselsrücken überspannt; die Filialen, die von geflügelten Engelsköpfen getragen zwischen den Fenstern aufwachsen, durchdringen eine elegante Masswerkbrüstung und endigen in feine Kreuzblumen. Nirgends verrät das zierliche Werk die Stilverwilderung, die sonst dieser Spätzeit eigen ist; an der Wand zur Seite steht unter dem Stadtwappen und dem Schilde der Münsterfabrik das Zeichen des Meisters.

Schon damals war unter den Pflegern davon die Rede ‚so kein nötiger bau fürfällt, das portal, darunter man die kinder einsegnet, fürnemen zu lassen‘ d. h. vor dem

Der Bau des
Lettners.

südlichen Querschiff eine regensichere Vorhalle zu errichten. Aber Böringer hatte einen anderen Vorschlag; ihm lagen die Bibliothek von San Marco und die reizenden Loggietten Venedigs im Sinne; das Münster hatte ja noch keinen Lettner, und gerade seitdem das vornehme Baseler Domkapitel in den Freiburger Münsterchor eingezogen war, musste eine Trennung der Laienkirche von der Kirche der Kleriker, dem Chor, besonders wünschenswert erscheinen. Böringer legte also nach italienischer Sitte ein Modell seines Entwurfes vor, das auch allseits Billigung fand; und noch im Sommer 1579 begannen die zollfreien Lieferungen des feinkörnigen, gelbweissen Pfaffenweiler Kalksteins, den der Meister gewählt hatte, weil er in ihm der Feinheit und Präzision des südlichen Marmors am nächsten zu kommen hoffte.

Der Rat war sparsam und liess nur mit drei bis fünf Gesellen arbeiten; es war wohl auch schwer, tüchtig geschulte Gesellen, die mehr als handwerksmässige Arbeit bewältigen konnten, in der Nähe zu finden, und wie überall in damaliger Zeit waren die Steinmetzen der grossen deutschen Bauhütte wegen ihrer von kaiserlicher Majestät jeweils konfirmirten Handwerksfreiheiten dem Neid und der Anfechtung der zünftigen Werkleute — Privatarchitekten, modern gesagt — ausgesetzt. So ging das Werk langsam von statten und ward sogar seinem Meister so zum Aerger, dass er sich 1583 um die Werkmeisterstelle in Strassburg bewarb. — Als er im Januar 1590 im Amte starb, war sein Stolz, sein Lieblingsgedanke, die Arkade des Lettners vollendet.

Der Lettner hat seine eigene Geschichte: schon 1667 wurde er nach den Angaben eines noch vorhandenen Kostenüberschlags so umgebaut, dass die — im Vergleich zu der leicht aufstrebenden Gotik — an sich schwerfällige Renaissancearkade dem Purifikationseifer der Münsterpfleger am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Last eines Steinhaufens erschien, der grosse Verfinsterung und Schwere mache'; 1789 ward er deshalb abgebrochen, ,damit die Kirche heller und lichter werde, damit man auch von dem Langhaus in den Chor sehen möchte'; und weil man doch fühlte, ,dass eine grosse Kunst darinnen sei', stellte man zwei Stücke von je drei Bogen in den Armen des Querschiffs als Musikchöre wieder auf; und hier sind sie uns trotz des Eifers fanatischer Gotiker erhalten geblieben.

Wenn uns vor dem rekonstruirten Bilde von Bö-
ringers Werk das gleiche Gefühl ankommt, wie es sich
in obigen Worten des biedern Chronisten Geissinger
ausspricht, so muss daran erinnert werden, dass erst
unsre so unendlich historisch empfindende Neuzeit den
Zwang stilistischer Einheit und absoluter Symmetrie selbst
für das umfangreichste Bauwerk eingeführt und diesem
Phantom in ,stilgerechten' Restaurationen leider manch
köstliches Kunstwerk geopfert hat. Andere Zeiten hatten
solche Skrupel nicht: ein jeder leistete das Beste, was
er konnte und fügte es dem Alten an, und so war's gut.

Die Archi-
tektur des
ehem. Lett-
ners.

Auf mehreren Stufen ins Querhaus vorgeschoben erhob sich der Lettner, fünf Bogen in der Front, einen in der Tiefe, angelehnt an die beiden Chorpfeiler. Kräftige korinthische Säulen mit reich ornamentiertem

Fuss und ebenso fein als korrekt gebildetem Akanthusknauf tragen das klassisch einfache Gebälk; Prophetengestalten und Genien mit den Leidenswerkzeugen oder Siegeskränzen, ganz wie sie Sansovino vom römischen Triumphbogen entnommen, bilden den Reliefschmuck der Zwickel neben den fein profilirten Bogen. Ein gotisches (!) Masswerkgeländer bildete den oberen Abschluss wie die Brüstung der Stiege; gotische Netzgewölbe, an deren Ansatz die geflügelten Engelköpfchen der Grabkapelle sich wiederholen, überspannen die fünf Joche; unter dreien davon standen Altäre, die beiden andern waren wohl durch Schmiedeisengitter geschlossen. — Reiches Ornament aus Kartuschen, Ranken, Vasen am Fuss der fein kannelirten Säulen, sparsames Stab- und Bollwerk zur Gliederung von Pfeilern und Sockeln, Perlschnur und Eierstab an ihrer Stelle; diese ganze dezente Ornamentik vereinigt sich mit einer unübertrefflich feinen Zeichnung der einzelnen Profile und der akademisch strengen Einfachheit des ganzen Aufbaus zu einer vornehmen und zugleich malerischen Gesamtwirkung.

Böringers
und der
Pfleger-Bild-
nisse.

Mit dem mühevoll vollendeten, schweren Werke hat uns Böringer auch sein Bildnis überliefert; es stand in der Ecke der Ballustrade und befindet sich heute in der Bauhütte: ein ernster Mann von mindestens fünfzig Jahren, von markanten Zügen; das kurz geschnittene Haar und der Spitzbart zeigen wie die zierliche Tracht die spanische Mode der Zeit. Auf der linken Schulter trägt er das Abzeichen seines Standes, das gespaltene Kreuz der Münsterhütte, in den Händen

en nenen

uöen uöen uö

en nenen nenen nē

Zirkel und Richtscheit; darunter hängt sein Schild mit dem Meisterzeichen. (Vgl. Abb. am Anfang des Kap.)

Daneben standen in der Südseite der Balustrade, von geringerer Hand ausgeführt, die Bildnisse der drei Münsterpfleger Sigismund von Reinach, Federer und Straubach, samt dem Ratschreiber, der als Rechnungsführer dem Kollegium zugehörte, ein jeder über seinem Wappen, ‚wie auf einem Gange‘; unrichtig zusammengesetzt befinden sich die Stücke dieses Bildwerks heute auf dem St. Michael im Westturme.

Hans Börerger war ein Mann von Namen, dem der Rat ‚in Ansehung seiner Kunst‘ sein stolzes Auftreten gelegentlich ungerügt hingehen liess, und den er der Arbeit an Mauern und Thoren der Stadt ausdrücklich enthob. Seit dem genialen Unbekannten, dem Erbauer des Turmes, hatte die Freiburger Münsterhütte keinen Künstler von gleicher Begabung, von gleichem Formensinn gesehen, wenn sich auch mit den Jahrhunderten Formen und Aufgaben der Architektur wesentlich geändert hatten — ein Mann, dem es gelang, die beiden grossen künstlerischen Gegensätze seines Jahrhunderts in einer Person zu vereinigen: die Gotik der Grabkapelle hält sich fern von der Entartung eines J. Kempf, und sein Lettner ist eines der vornehmsten und formenreinsten Werke italienischer Renaissance auf deutschem Boden.

Böringers
Persönlichkeit.

Nach des Meisters Tode verwaiste die Bauhütte immer mehr; das einzige Bauwerk, das in der Folgezeit noch für den Schmuck des Münsters entstand, war sein geistiges Kind — die Vorhalle vor der Segenthür.

Offenbar hatten schon 1578, als der Plan des Baus zum erstenmal auftrat, die Pfleger von Böringer einen Entwurf anfertigen lassen, um ihn dem Rat vorzulegen; ob man diesen wieder hervorholte, oder nur den Aufbau des Lettners zum Vorbild nahm; jedenfalls bildet die Halle eine freie, luftigere Variation der Lettnerarkade in drei Gewölbejochen. Die Bogen sind weiter gespannt, bedingt durch die Breite der Querhausfront, die Pfeiler und Säulen sind schlanker, magerer, als dort, das Ganze macht in seinem heutigen Oelfarbanstrich den Eindruck von Gusseisen. Feine Profilbildung findet sich nur an den Konsolen; die Dekoration schliesst sich da und dort an Böringer an, zeigt aber im ganzen eine stark barocke Verwilderung, die z. B. an den Säulenfüssen Vögel, Trophäen, Füllhörner, Fratzen häuft und auch ohne Bedenken die struktiven Glieder der Architektur verhüllt. — Im Jahre 1620 konnte Meister Michael Glück die gotische Masswerkbrüstung aufsetzen, an deren Pfosten die Wappen der Pfleger angebracht wurden. Die bekrönende Madonnenstatue ist eine sentimentale moderne Arbeit ohne Wert.

Der Meister
des Peterhofs Böringer war Steinmetz und Architekt gewesen; in der Schule der Gotik aufgewachsen hatte er sich doch die Entwicklungsfähigkeit einer reichen Künstlernatur gewahrt und die Früchte eines begeisterten Studiums der Bauten von Venedig und Vicenza nach Freiburg gebracht. Kurz vor seinem Tode treffen wir hier einen jüngeren Meister der Renaissance von anderer Begabung an: er ist in erster Linie geschmackvoller Dekorateur, beherrscht besonders die ornamentale

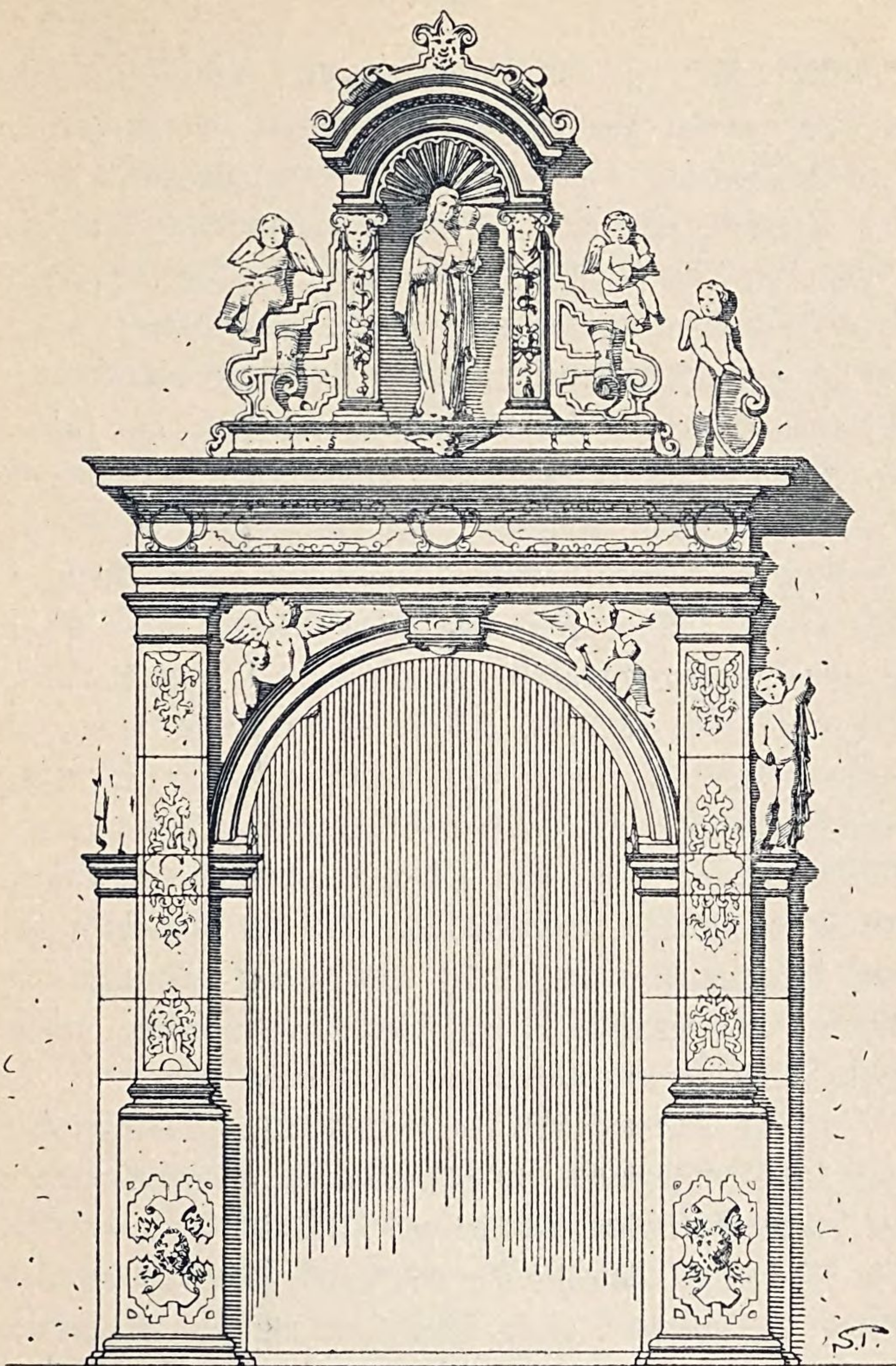
Seite des neuen Stils mit der ganzen Fülle seiner Ziermotive und verkörpert recht eigentlich die Blüte dessen, was man deutsche Renaissance zu nennen pflegt.

Er war wohl Ausländer, vom Klerus, für den er ausschliesslich arbeitet, nach Freiburg gezogen und stand mit der deutschen Bauhütte in keiner Beziehung; denn ein Steinmetzzeichen führt er nicht. Nach seinem glänzendsten Werke, der Kapelle des Peterhofs, müssen wir ihn nennen, bis ein glücklicher Zufall seinen Namen feststellen lässt.

Es war schon früh das Streben der grösseren Die Kapelle des Peterhofs Schwarzwaldklöster, in den Hauptstädten des ober-rheinischen Gebiets ihre Filialen zu haben, von wo sie in ihrer Bergeinöde mit der neuesten Zeitung versorgt wurden, wo die Ordensbrüder und ihre hohen Freunde auf ihren politischen und kirchlichen Reisen abzustiegen pflegten. So hatten in Freiburg schon im 13. Jahrhundert Thennenbach und Oberried ihre Höfe, so war es ein altes Eigentum des Zähringerklosters St. Peter, das Abt Gallus Vögelin seit 1585 umbauen liess; der Peterhof lag nahe der Südwestecke der inneren Stadtmauer (z. Zt. Militärverwaltungsgebäude zwischen der Universitätskirche und der Rempartkaserne); von dem Bau des 16. Jahrhunderts ist ausser dem Treppenturm mit hübsch gefassten Schrifttafeln nur noch die Kapelle vorhanden. Diese, vorzüglich erhalten und neuerdings verständig restaurirt, ist ein kleiner, über und über mit farbigem Figurenschmuck in Stuck bekleideter Raum von pom-pöser Wirkung, eines der wertvollsten Werke deutscher Innendekoration aus der Zeit der Renaissance; die

modernen Farben, besonders das Gold, bedürfen allerdings noch den Staub von Jahrzehnten, um wieder in der alten ruhigen Harmonie zusammenzustimmen.

Mit goldenen Sternen besät, spannt sich über den Raum ein vielverzweigtes Netzgewölbe, von dessen Rippen kleine Putten mit allerlei Musikinstrumenten herabschweben. Die beiden Langwände enthalten in $\frac{3}{4}$ Lebensgrösse in geschickt aufgebautem architektonischem Rahmen die Statuen der zwölf Apostel in Gruppen zu dreien: Andreas mit dem schrägen Kreuz, der ältere Jacobus im Pilgergewand, Bartolomäus mit dem Messer und all die andern; in den Schmalseiten neben den Rundfenstern sind die Reliefs der vier Evangelisten mit ihren Symbolen in elegant geschwungenes Kartuschenwerk hineinkomponirt. Die Schilder und Konsolen unter den einzelnen Statuen, die Putten und Fruchtschnüre, die geflügelten Engelsköpfchen, die Masken zwischen den Anfängen der Gewölberippen und besonders das reich verschlungene Kartuschenwerk mit den umgeschlagenen Säumen und den Diamantquadern, alles ist mit feinstem Geschmack reich und doch nicht überladen in dem kleinen Raume verteilt. Die Farbenwirkung — ausser der naturalistischen Bemalung der Köpfe, Fruchtschnüre u. s. w. ist die weisse Farbe des Stucks nur durch das matte Blau des Hintergrunds und die Vergoldung der Gewandsäume und anderer Teile gehoben — erinnert merkwürdig an die bemalten Reliefs der Robbia, wenn sich auch ein Zusammenhang mit diesen nicht behaupten lässt. Von der übrigen Ausstattung der Kapelle, von Gestühl und Altarschmuck ist nichts mehr erhalten;



Portal am Treppenturm des Baseler Hofes 1588.

nur die schwere Eisenthür mit ihrem kunstreichen fünf-
fachen Schliesswerk steht noch.

Der Baseler
Hof (Bezirks-
amt).

Der Abt von St. Peter empfahl seinen Künstler an das Baseler Domkapitel, das daran denken musste, sich in Freiburg wohnlich einzurichten, nachdem durch das Fortschreiten der Reformationsbewegung seit der Uebersiedelung (1529) die Hoffnung in den alten Sitz zurückzukehren immer mehr geschwunden war; es war das grösste Privathaus im alten Freiburg, das heutige Bezirksamt an der Kaiserstrasse, das sich die Herren zu ihrem stattlichen Heim erwarben. Maximilians Kanzler, Conrad Stürzel, den wir als Stifter einer Chorkapelle kennen lernten, hatte an dieser Stelle in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts zehn Wohnhäuser zusammengekauft, einiges davon — so den einen Erker mit der Jahreszahl 1416 — stehen gelassen, das übrige eingerissen und den heutigen Bau mit seiner unregelmässig gegliederten aber stattlichen Fassade aufführen lassen, samt den elegant gezeichneten Erkern mit ihren spitzen Helmdächern, den Staffelgiebeln und dem Treppenturm im Hofe; das wenig übersichtliche Gewirr von Gängen, Vorplätzen und Zimmern mahnt noch heute an die Entstehung des Gebäudes.

In den Jahren 1588 bis 93 entstanden dann im Auftrag des Domkapitels von der Hand des Peterhofmeisters die letzten Zuthaten: eine grosse Bildertafel, die regellos, wie die Dekorationslust der deutschen Renaissance nicht selten sich äussert, ohne Rücksicht auf die Gliederung der Fassade in der Höhe des obersten Stockwerks sitzt und in architektonischem Rahmen die Statuen der Madonna und zweier Heiligen enthält; dann das etwas gedrückte Portal des Haupteingangs, an dem sich jonische Pilaster

ZWS Z

ΣΔΖ ΣΔΖ ΣΔΖ

ZWS ZWS ZWS

mit Löwenköpfen am Sockel mit eigenartigen, seitlich angebrachten Voluten und reichem Bollwerk mit dem Basler Wappen in der Thürbekrönung vereinigen zu einer ganzen Mustersammlung feiner Ziermotive; endlich im Hof eine überreich gefasste Schrifttafel, welche die Mitglieder des Domkapitels zur Zeit des Neubaus auführt, und als glänzendstes Stück des ganzen Baus das reizende Portal des Treppenturms vom Jahre 1588, wie die Wanddekoration der Peterhofkapelle ein Meisterstück von künstlerischem Aufbau und fein gewählten Verhältnissen: Die dezente Art, wie das reiche Ornament an Pilastern und Gebälk sich der struktiven Gliederung unterordnet, die reizende Muschelnische mit der Madonnenstatue und dem fein gezeichneten Kartuschenwerk, auf dem musizierende Putten sitzen — jedes Detail ist erfüllt von einem Geschmack, dessen Feinheit dem Laien erst ein Vergleich mit der Schwerfälligkeit ähnlicher moderner Arbeiten klar machen kann.

Es scheint, dass der Peterhofmeister während dieser Arbeiten und zum Teil auch noch später im Auftrag der hohen Geistlichkeit noch mehr in Freiburg gearbeitet habe; wenigstens besitzen wir zwei schöne Renaissancearbeiten von dem gleichen dekorativen Reichtum, die dieser Zeit angehören: das giebelgekrönte Säulenportal des St. Blasier Hofes in der Salzstrasse, dessen Bemalung nicht übel restaurirt wurde, und das eine feine Schmiedeisenfüllung im Oberlicht der Thür enthält, und die Grabtafel eines Mitglieds des Baseler Domkapitels in der dritten Kapelle des nördlichen Chorumgangs: das prächtige Epitaph mit seinem

karyatidengetragenen Gebälk, dem reichen Nischenaufbau mit einer Gruppe der Pieta bildet in der malerischen Komposition von rotem Sandstein und weissem Marmor ein besonders glückliches Beispiel von dem heiteren Reichtum dieser Zierkunst.

Mit diesen Werken schliesst die Blüte der Renaissance in Freiburg ab: der grosse Krieg hat auch hier jeder künstlerischen Thätigkeit auf lange ein Ende gemacht.



VIII.

DIE KUNST DES ROKOKO.

Soweit wir uns in der Geschichte umsehen, finden wir stets, dass die bildende Kunst zu ihrer Entfaltung ein gewisses Durchschnittsmass von Wohlhabenheit als Grundlage bedarf; im Jahrhundert der grossen Kriege, die auf Generationen die Kraft des deutschen Volkes und die Blüte seiner Städte zu Boden traten, war für künstlerische Regungen im grossen Stile kein Raum. Und als dann unter dem Einfluss des französischen Hofes in den grossen und kleinen Residenzen des Reichs der Baueifer wieder erwachte, da war es keine bürgerliche, volkstümliche Kunst mehr: die Künstler waren vornehme Hofleute, oft sogar Diplomaten, durch Titel und Ehren ausgezeichnet und von schlechten Gelegenheitspoeten besungen, wie nie zuvor.

Ihre theoretische, man könnte fast sagen wissenschaftliche Vorbildung hatten sich viele an der académie des beaux arts in Paris erworben: schon die langweilige Regelmässigkeit in der Strassenanlage der in dieser Zeit entstandenen Residenzstädte, ob sie unerbittlich rechteckig, wie in Mannheim, oder fächerförmig, wie in Karlsruhe, gebildet war, zeigt, dass diese Baumeister keine Praktiker mehr waren; das Reissbrett und die vermeintlichen Grundgesetze der Antike, Symmetrie und Uniformität liessen sie die Natur ganz vergessen und machten die Kunst des 18. Jahrhunderts zu einer akademischen. Nur die kurzlebige Zierkunst Meissonniers in ihrer unbändigen Dekorationslust durchbrach diese Schranken auf kurze Zeit.

Im äusseren Stadtbild von Freiburg war im Laufe des 17. Jahrhunderts eine grosse Veränderung vor sich gegangen. Seitdem Bernhard von Weimar den Krieg in die Südwestecke des Reichs hinübergespielt, hatten sich Schweden und Kaiserliche, Franzosen und Bayern um den Besitz der damals noch wichtigen, den Pass zur Schwarzwaldhochebene beherrschenden Festung gestritten; Oesterreich nahm sich seiner weitentlegenen Vorlande so gut wie gar nicht an, und als 1667 die Franzosen in die Stadt einzogen, lagen die Vorstädte arg zerschossen und verödet und mangelhaft befestigt: Vauban, der grosse Theoretiker des Festungsbaus, liess daher die ganze Umgebung mit Kirchen und Klöstern bis an die Grenzen der Altstadt rasiren und an deren Stelle sein verwickeltes System von Bastionen und Ravelins anlegen, deren Spuren uns heute noch in den Erderhebungen des Alleegartens, der Villa Platenius und

Veränderung des Stadtbilds im 17. Jahrh.

Colombi sichtbar sind. Und solange dieser beengende Gürtel die klein und unbedeutend gewordene Stadt umschloss, hören wir nichts von künstlerischer Thätigkeit in ihren Mauern. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht eine Reihe von Arbeiten bescheidenen Umfangs, denn Freiburg war keine fürstliche Residenz, aber in ihrer Art Meisterstücke und höchst charakteristisch für die Blüte des Rokoko.

Chr. Wenzinger.

Christian Wenzinger ist der einzige Künstler dieser Zeit, von dem wir mehr als den Namen wissen. Draussen in Ehrenstetten, im damals St. Blasischen Gebiet, war sein Vater ein wohlhabender Müller. Wer um diese Zeit etwas Rechtschaffenes lernen wollte als Künstler, der musste ins Ausland gehen. Wenzinger zog über die Alpen nach Rom, und später nach Paris, wo er zweimal in Konkurrenzen den Preis errang. Darauf mag er in manches Herren Dienst gestanden haben, bis er als begüterter Junggeselle von 40 Jahren in Freiburg sich niederliess. Damals war die Familie von Sickingen die angesehenste der Stadt und Freiherr Ferdinand Sebastian von Sickingen war Präsident der vorderösterreichischen Landstände; für ihn, dem später Ixnard in der Salzstrasse das heutige erbgrossherzogliche Palais erbaute, leitete Wenzinger zwischen 1749 und 1751 den Neubau seines Landschlösschens; in dem nahen Dorfe Ebnet im Dreisamthal ist es gelegen, umgeben von einer kleinen Parkanlage — der Typus eines adeligen Landsitzes nach französischem Muster. Der Gesamtplan mit der regelmässigen Anordnung der Zimmerflucht, in deren

Das Schloss zu Ebnet.

101 1

101 101 101

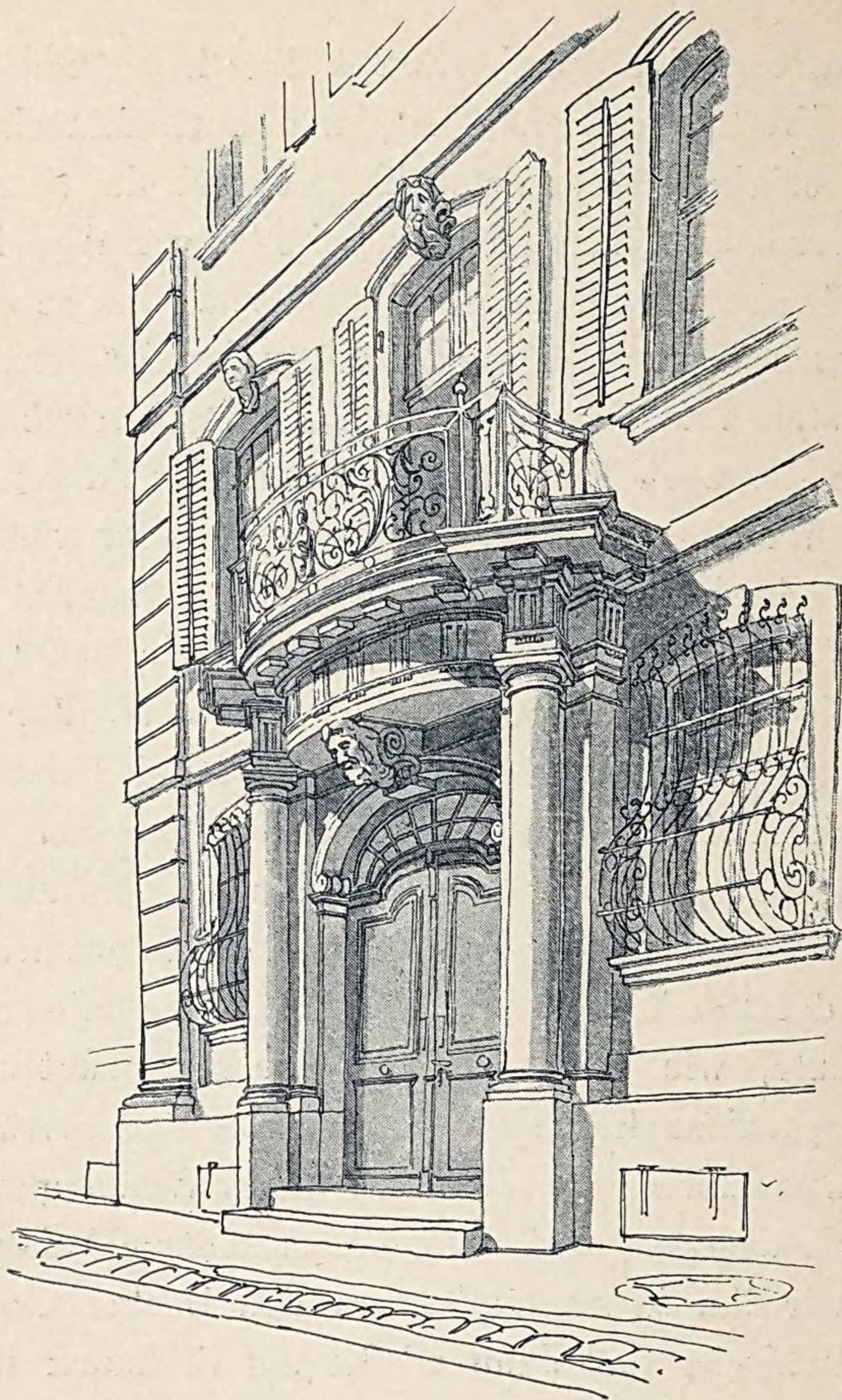
101 101 101

Mitte parterre der grand salon à l'italienne nach der grossen Freitreppe sich öffnet, und auch Einzelheiten wie die originell modellirten Träger und das Schmied-eisengitter des Balkons rühren zweifellos von Wenzinger. Die Deckengemälde und das Meublement sind besonders im grossen Gartensaal noch fast unberührt erhalten, ebenso stehen in dem ehemals ganz geometrisch angelegten Park noch die vielgerühmten vier Jahreszeiten Meister Wenzingers, über lebensgrosse, sehr flott behandelte Sandsteinfiguren: Frühling und Sommer sind graziöse Rokokodamen mit Blumengewinde und Garbe, der Herbst ein kräftiger, reblaubbekränzter Jüngling, der Winter ein bärtiger, gebückter Greis mit Pelzmantel und Schneestiefeln neben einigen brennenden Holzscheiten; es sind Arbeiten von virtuoser Technik, besonders in der Gewandbehandlung — das Ganze in seiner stillen, der Landstrasse abgewandten Abgeschlossenheit noch heute, wie geschaffen für eine scharmant schnäbelnde, graziöse Kaffeeegesellschaft von Puderperücken.

Während der folgenden Jahre muss Wenzinger noch mehrmals auswärtige Aufträge übernommen haben; so finden wir ihn in St. Gallen an den Deckengemälden der Stiftskirche und dann wieder als Bildhauer in der Bibliothek beschäftigt, wo er allegorische Kindergruppen von reizendem Humor geschaffen hat.

Es geschah wohl noch in den 1750er Jahren, dass er sich in der neuen Heimat sein eigen Haus aufschlug: an der oberen Ecke des Münsterplatzes steht es noch heute, fast unverändert, das originellste Architekturstück, das der Meister uns hinterlassen hat. An der

Wenzingers
Wohnhaus.



Wenzingers Wohnhaus „zum schönen Eck“.

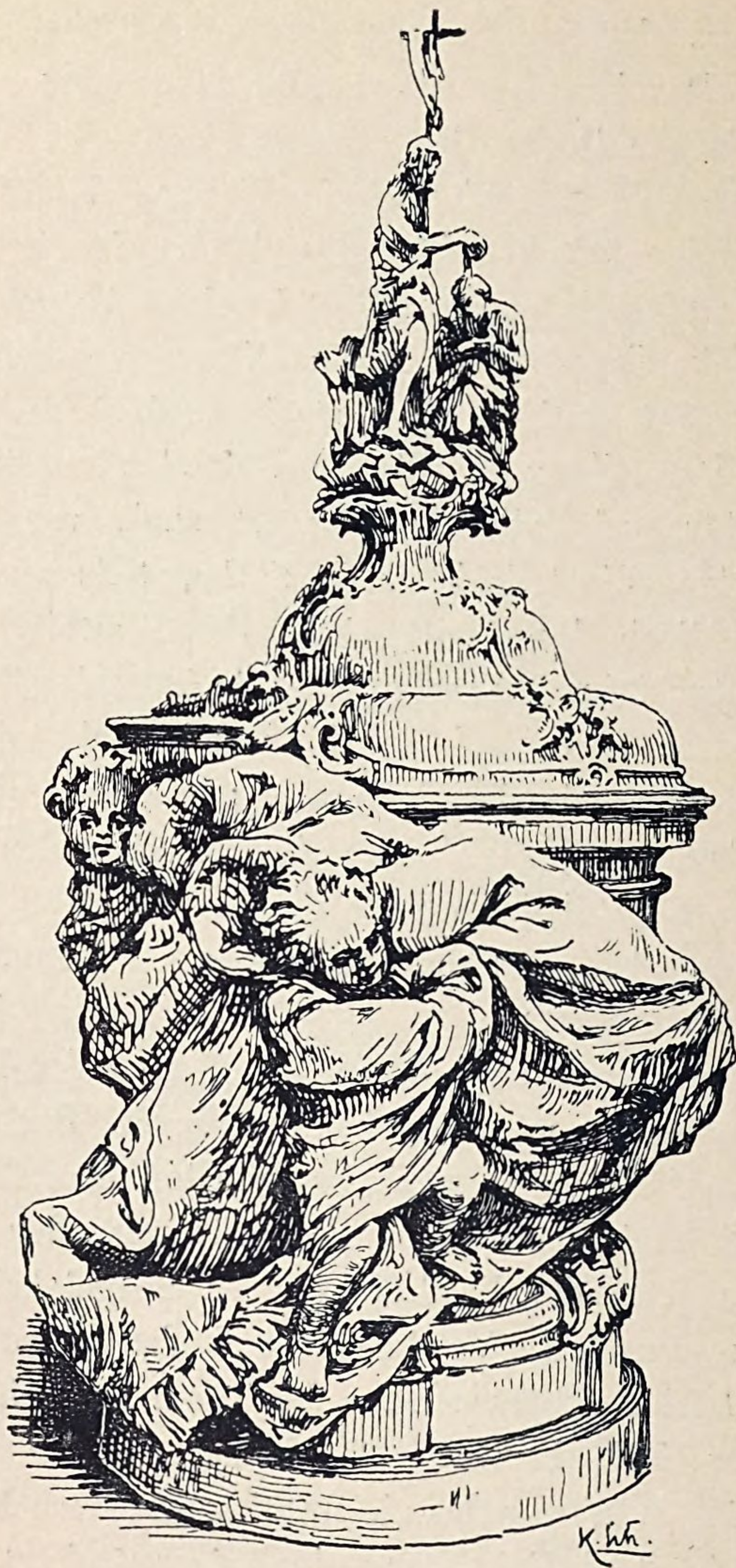
Fassade ist nur der Mittelbau von einigem Reichtum: die höchst einfache aber feine Verbindung der toskanischen Portalsäulen mit dem wenig ausladenden Balkon, die fein gezeichneten Schmiedeisengitter und die famosen Charakterköpfe an den Fensterschlusssteinen machen den ganzen diskreten Schmuck des Aeussern; origineller ist



die Anlage des Innern mit dem ovalen Treppenhaus von 8 m. Durchmesser, das vom Boden des ersten Stockwerks bis zur Decke des zweiten einen offenen Raum von überraschend malerischer Wirkung bildet. Die Treppe mit einfach schönem Geländer ist im Bogen rings hinaufgeführt und endigt in einen Umgang, auf welchen die Thüren der einzelnen Zimmer münden; die Decke selbst enthält eine stark verdorbene mythologische Darstellung, umgeben von Musikanten, die links und rechts auf Balkonen gruppiert sind, von Genien und Putten, die theils bloss in Farbe, theils aus Sandstein plastisch dargestellt sind. Seine zweite grosse Architektur führte Wenzinger im Auftrag der Deutschordensherren aus in deren Kommendur, dem jetzigen Hauptsteueramt in der Salzstrasse: die Art, wie das Erdgeschoss als Sockel behandelt und die beiden oberen Stockwerke durch jonisirende Pilaster zu einem Ganzen zusammengefasst werden, erinnert an bekannte französische Vorbilder; das beste der Fassade sind die prächtigen Kindergruppen, die als Träger des Balkons fungiren — das ist so recht Wenzinger, das hat er auch an seinem Hauptwerk im Münster, dem Taufstein in der Stürzelschen Chorkapelle, mit reizender Anmut wieder angewandt: die drei herzigen Bengel haben, in einer grossen Decke Verstek spielend, das ganze Becken des Taufsteins eingewickelt und schauen nun schelmisch aus ihrer Hülle hervor. Der holzgeschnittzte Deckel, geschmückt mit ungemein leicht hingeworfenen Rokokoranken, trägt als Bekrönung eine fein aufgebaute Taufe Christi. Das Ganze ist an köstlicher Erfindung und

Portal des
Steueramts
in der Salz-
strasse.

Taufstein
im Münster.



Taufbecken im Chor des Münsters, von Ch. Wenzinger um 1760.

wohlerwogenem Aufbau eines der klassischen Werke der Rokokoplastik.

Mehr ein typisches, oft gesehenes Beispiel der Grabmal des
theatralisch sentimental Art dieser Zeit giebt das General
Grabdenkmal des Generals von Rodt im Münsterchor. Rodt.
Rodt hatte es als österreichischer Offizier bis zum Feldzeugmeister gebracht und hatte eine Reihe berühmter Söhne, von denen zwei nacheinander Bischöfe von Konstanz wurden; Verdienste um Freiburg oder sonst jemand hatte sich der alte Herr nicht erworben. Der Sarkophag, die Löwenhaut, auf welche der Tod mit dem Pfeil eben die Inschrift vollendet hat, die trauernde Siegesgöttin, sind die bekannten Requisiten des Grabdenkmals im 18. Jahrhundert. Aber sie erscheinen hier nicht aufdringlich, gespreizt, sie fügen sich auch in die fremdartige Umgebung, so gut es eben geht, bescheiden ein. Der obere Abschluss des Denkmals mit dem Medaillonbildnis des Generals und dem schwebenden Posaunenengel ist sogar ein Meisterstück von einfachem, klarem Aufbau. Wenn wir dazunehmen, dass Wenzinger auswärts noch mit Aufträgen grossen Stils beschäftigt war, dass er als Siebzigjähriger noch die Kuppel der grossen Rotunde in der neuerbauten Abteikirche zu St. Blasien auszumalen übernahm, dass mancher einfache Grabstein und manche Heiligenstatue an den Häusern der Stadt auf seine Werkstatt oder Hand zurückgehen, so werden wir mit gutem Recht sein langes Leben als ein arbeitsreiches bezeichnen dürfen. Der Rat der Stadt hatte ihn, den berühmten Künstler, zum Ehrenbürger und später sogar zum Ehrenmitglied des

Wenzingers
Vermäch-
nis.

Rats ernannt, ohne dass der stille Herr von diesen Würden je Gebrauch machte. Ein kleines Ereignis aus seinem Leben ist uns noch bekannt, zu charakteristisch für die ganze wort- und gefühlsselige Zeit, als dass wir es hier übergehen dürften: einmal nur in seinem Leben, so erzählt sein Freund, war Wenzinger, mit Heuratsgedanken behaftet und freiete wirklich um die Hand der reichen Erbin Katharina Egg. Als diese aber antwortete, sie habe an den Kranken im Spital



Statue des hl. Joseph mit
dem Christkind.
Nussmannstrasse.

der lieben Kindlein genug, und ihn zugleich einlud, jene an Kindesstatt mit anzunehmen, da blieb Wenzinger ledig und vereinigte sein Vermögen von 70 000 fl. mit dem seiner Freundin zu einer wohlthätigen Stiftung, aus der das heutige allgemeine Krankenhaus erbaut werden konnte.

Man darf Wenzingers künstlerische Bedeutung nicht nach seinem Einfluss auf die folgenden Generationen beurteilen wollen; von einem solchen kann naturgemäss kaum die Rede sein bei einem Manne, der seine Kunst selbst überlebte, mit zusah, wie seine Zeit, rasch gesättigt an der üppigen bunten Ausgelassenheit des Rokoko, sich dem extremsten Gegensatz eines nüchternen Klassizismus

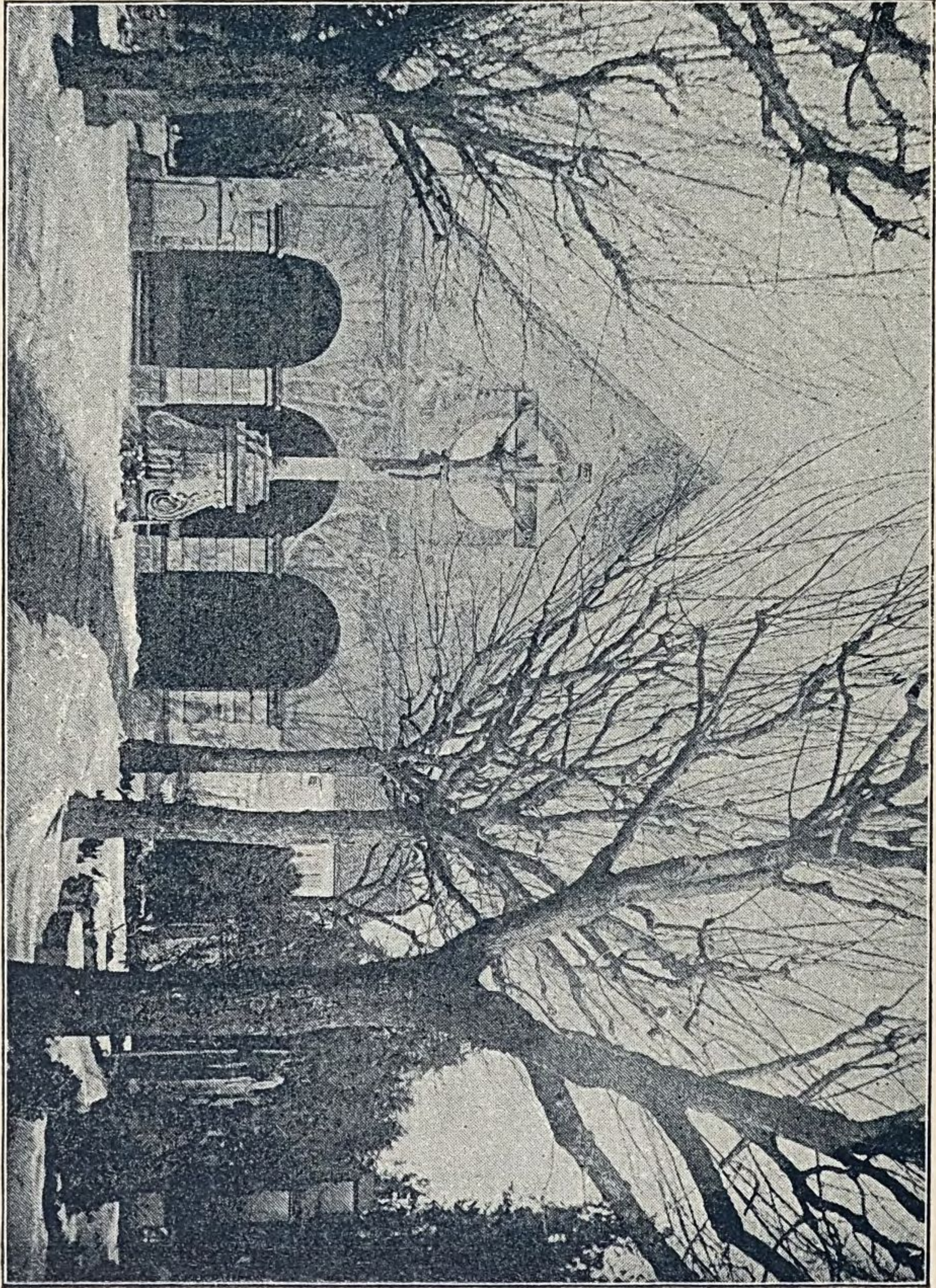
zuwandte. Aber die Werke und das Lebensbild des Meisters sind als Typen ihrer Zeit so charakteristisch, und können uns den Zeitgeist plastischer und getreuer widerspiegeln, als manche grosse Staatsaktion. Sein Bildnis, ein wohlerhaltenes Oelgemälde mit dem steif graziösen Brustbild der Katharina Egg zusammen in der städtischen Klinik bewahrt, zeigt einen sympathischen Kopf mit kräftigen Zügen und kritischem Blick. 1797 ist er gestorben und an der Mauer des damaligen Friedhofes beigesetzt worden; als Wohlthäter hat er sich ein Andenken bei den dankbaren Nachkommen gesichert, als Künstler nicht minder.

Der Friedhof, auf dem sein Grabstein steht, gehört zu den schönsten Winkeln im alten Freiburg, wenn auch keine Stücke von namhaftem kunstgeschichtlichem Werte da zu finden sind: einige Schmiedeisenkreuze und Grabmonumente aus rotem Sandstein, bald einfacher, bald reicher, stehen zerstreut zwischen hochaufgeschossenen Thuya und Weiden, und dahinter schimmert der kleine Dachreiter und das Ziegeldach der Kapelle durch — ein stilles, lauschiges Plätzchen.

Der alte
Friedhof.

Als nach der letzten Belagerung von 1744 die Stadt sich wieder über die engen Schranken der Festungsmauern auszudehnen begann, hatte man hier den Friedhof angelegt. Am Ende einer dichtverwachsenen Ahornallee, deren grüne Laubkronen nur da und dort einen Sonnenstrahl auf den wohlgepflegten Kiesboden fallen lassen, erhebt sich hinter einem mächtigen Steinkruzifix von schön gezeichnetem Barocksockel die Giebelwand der Kapelle, die sich in einfachen Arkaden

Die Kapelle, zu einer kleinen Vorhalle öffnet. Die Malerei der Aussenwand, in grossen dekorativen Linien und leuchtenden Farben ausgeführt, zeigt die bekannten Motive



Friedhofskapelle. 1745—56.

des damaligen Grabkultus: zwei Knochenmänner mit Sense und Stundenglas, einen Hahn, eine rote Draperie, deren grelle Farben von der ausgleichenden Hand der Natur hübsch herabgestimmt sind. Im Innern zieht

sich rings um die Vorhalle ein Totentanz mit Reimunterschriften, der arg übertüncht war und neuerdings von S. Luz geschickt restaurirt wurde. Es ist bezeichnend, dass die Zeit des Rokoko, die zu dem eleganten, lebenslustigen Grundton ihres Wesens einen sentimentalén Gegensatz brauchte, diese altdeutsche Mahnung an das *media vita* wieder aufgenommen hat; und als später, aber durchaus selbständig gedachter Ausläufer dieser stets in neuen Formen wiederholten Idee ist die Darstellung mit ihren Reimen von hohem Interesse. Gestiftet wurden die Bilder anno 1756 von einem Freiburger Bürger, der vielleicht Zimmermann hiess.

Das Innere der Kapelle zeigt eine glänzende, einheitlich gestimmte Gesamtwirkung. Der vornehmste Teil des Raumes ist die Decke, deren Einteilung ein Werk feinsten Rokokogeschmacks genannt werden muss. Drei figurenreiche Hauptbilder mit biblischen Szenen bilden die Mitte, um sie schlingt sich ein leichtes Gespinnst von Schnörkeln und Ranken, zwischen denen kleine Rundbilder von eigenartig symbolischem Inhalt stehen. Die ganze Einteilung des Deckenfeldes, wie die Umrahmung der einzelnen Gemälde ist von ungemein wohlerwogener, geschmackvoller Zeichnung: man staunt über die Gewandtheit dieser Kunsthandwerker, die aus dem feucht aufgesetzten Stuck mit freier Hand solche Ornamente zu modelliren verstanden. Die gebrochenen Farbtöne der einzelnen Felder und die kräftigen Farben der Gemälde, deren alte Leuchtkraft durch die Restauration wieder hervorgeholt wurde, geben eine heitere, lebhafte Stimmung.

Die Gemälde
der Kapelle.

Keines von diesen Gemälden, ebenso wie die Altäre, kann für sich den Anspruch machen, als hervorragendes Kunstwerk gerechnet zu werden, es sind echte Rokokoarbeiten ohne Naturstudium, keck hingeworfen, mit unerhörten Perspektiven und Verkürzungen, von leuchtenden Farben.

Im Gefühl der künstlerischen Bedeutung der ganzen Innendekoration hat man schon lange nach einem bedeutenden Meister sich umgesehen, der sie geschaffen haben könnte, und kam so auf Wenzinger. Der Fehler, der dabei gemacht wurde, ist recht interessant, weil er sich in der kunstgeschichtlichen Betrachtung täglich wiederholt: man kannte eben im damaligen Freiburg keine andern Künstlernamen. Durch die Restauration ergab sich nun, dass ein Joh. Pfanner 1760 die Mittelbilder der Decke und 1758 als eine Stiftung der Maler- und Bäckerzunft den rechten Seitenaltar gemalt hat. Das Mittelbild des Hochaltars (1795) ist eine Arbeit des Simon Gäser, von dem die Kapelle des Heilig-Geist-Spitals neben dem Rathaus ein sehr sehenswertes Werk besitzt: eine Kopie von Lionardos Abendmahl ungefähr in der Grösse des Originals an der Kapellenwand über dem Altar so angebracht, dass sie wohl einen Begriff von der Wirkung des Meisterwerkes geben mag. Die Seitenflügel des Hochaltars von Meister Küsswider weisen dagegen mit ihren farblos harten aber ernst studirten Gestalten schon merklich in unser Jahrhundert herüber.

Der Chor der Kapelle ist der älteste Teil und enthält an der Decke noch Stukkaturen vorwiegend linearer Natur aus den 1740er Jahren.

Der einzige Nachfolger Wenzingers, von dem wir hören, war der Bildhauer X. Hauser, dessen Kunstweise schon stark von der Begeisterung unseres Jahrhunderts für die vermeintlich urdeutsche Gotik beeinflusst erscheint. Seines Hauptwerkes ist oben Erwähnung gesehen.



Für jeden, der die grossen Gänge unserer Kulturgeschichte einmal — und sei es auch nur auf der Schulbank — in ihrer Gesamtentwicklung überblickt hat, entrollt sich ein neues anziehendes und beziehungsreiches Bild, wenn er einmal festen Fuss fasst auf dem Boden, wo er gerade heimisch ist, und von diesem Standpunkt aus die Jahrhunderte und ihre Geschlechter an sich vorüberziehen lässt. Dazu will dies Büchlein den Weg weisen; so aufgefasst mag es versuchen, sich und der Perle des Breisgaus Freunde zu erwerben.

Denn wenn unsere Vorfahren in ihren Kunstwerken uns ihr Bestes hinterlassen haben, so ist es unsere Aufgabe, immer von neuem durch eigene Geistesarbeit uns dies köstliche Gut zu erwerben und uns so des Erbes würdig zu erweisen.





Zum Schlusse erübrigt mir noch die Pflicht des Dankes allen denen gegenüber zu erfüllen, die mit ihrer Sachkenntnis meiner Arbeit zu Hilfe kamen; ganz besonders aber spreche ich für das rege Interesse, das sie dieser Publikation zuwandten, dem RATH DER STADT Freiburg und meinen Freunden vom SCHAU-INS-LAND-VEREIN, auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Nürnberg, im Juli 1895.

K. Schaefer.

Wenn es sein sollte, dass dies Büchlein den einen oder andern der Leser ermutigte, in eigener Arbeit der inhaltsreichen Kunstgeschichte Freiburgs nachzugehen, so soll er hier auch die Quellen genannt finden, aus denen ich diese Darstellung schöpfte.

Für die Geschichte des Münsters ist immer noch das Hauptwerk Heinrich Schreiber: Das Münster zu Freiburg; in den Denkmalen deutscher Baukunst am Oberrhein, 1826, mit Aufnahmen von Bayer.

Dazu kommt:

Jos. Marmon: Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau 1878.

Fr. Adler: Das Münster zu Freiburg in der deutschen Bauzeitung von 1881.

Fr. Baer: Baugeschichtliche Betrachtungen über unserer lieben Frauen Münster 1889.

An Einzeluntersuchungen zur Freiburger Kunst- und Kulturgeschichte enthält das meiste die vornehm ausgestattete Zeitschrift des Breisgauvereins ‚Schau-ins-Land‘, darunter besonders hervorzuheben der reich illustrierte Aufsatz von

F. Geiges: Das alte Freiburg in Wort und Bild 1879.

Dazu kommen:

F. X. Kraus: Die Universitätskapelle des Münsters zu Freiburg. Rektoratsprogramm von 1889.

Derselbe: Die Kapelle des Peterhofs in der Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung der Geschichte u. s. w. Freiburg 1893.

K. Schaefer: Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg, Diss. 1894, und dazu F. Geiges, Schau-ins-Land 1895.

Derselbe: Die Baukunst des XVI. Jahrhunderts in Freiburg in der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins 1894.

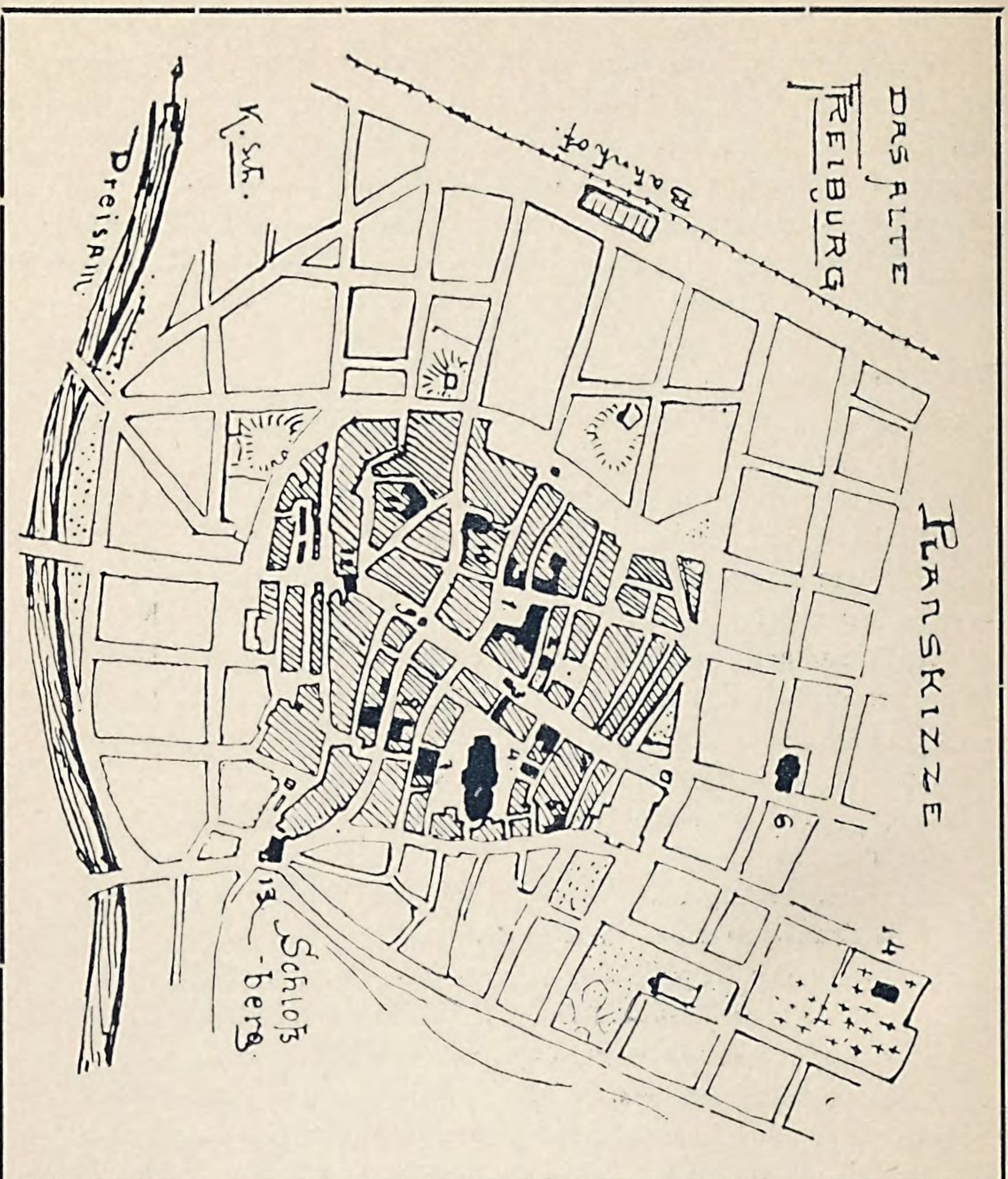
Für die betreffenden Abschnitte sind ferner angezogen:

E. Heyck: Geschichte der Herzoge von Zähringen.

H. Janitscheck: Geschichte der deutschen Malerei.

Ein grossartig angelegtes Werk, welches das ganze Münster mit seinen Kunstschatzen endlich in würdiger Weise veröffentlichen soll, wird in kurzem durch den Münsterbauverein herausgegeben werden, der sich in lobenswertester Weise um die Erhaltung und sachgemässe Restauration von Freiburgs Kleinod dadurch unvergessliche Verdienste erwerben wird.





1. Franziskanerplatz, mit der Barfüßerkirche, dem Rathaus und der alten Universität.
2. Falkensteinisches Haus zum Wälsch.
3. Gotischer Brunnen auf der Kaiserstrasse, daneben ehemals die Lusthühle.
4. Nördl. Münsterplatz mit dem Kornhaus u. dem Baselerhof.
5. Die alte Sapienz.
6. Thennenbacher Abteikirche (prot. Ludwigskirche).
7. Kaufhaus.
8. Erbgrossherzgl. Palais, gegenüber die ehemalige Deutschordenskommande, dabei S. Blasierhof.
9. Fischbrunnen mit Standbild Bertholds II. v. Xav. Hauser.
10. Universitätskirche.
11. Peterhof.
12. Martins- od. Breisacherthor.
13. Schwabenthor.
14. Der alte Friedhof.

Verlag von **Benziger & Co.** in **Einsiedeln, Waldshut und Köln.**

Kunstwerk ersten Ranges.

Allgemeine Kunst-Geschichte

von

Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.,
Professor der Aesthetik.

Die Werke der bildenden Künste
vom Standpunkte der
Geschichte, Technik, Aesthetik.
Gesamt-Umfang 1800—2000 Seiten,
Lexikon-Format mit über 1000 Illu-
strationen und mehr als 120 ganz-
seitigen artistischen Beilagen in Ty-
pographie, Lithographie, Lichtdruck
und in reicher polychromer
Ausführung.

Vollständig in 3 Bänden, ca. 25 Lie-
ferungen à M. 2.—.

Die 7. Lieferung ist bereits erschienen.

Von vielen hervorragenden
Blättern sehr günstig beurteilt
und empfohlen.

☞ Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. ☛

Verlag von **Lorenz & Waetzel** in **Freiburg i. Br.**

Akademische Buchhandlung und Antiquariat.

Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg i. Br.

Von Dr. Karl Schäfer.

44 Seiten Text und 2 Tafeln Abbildungen.

Preis 60 Pfennige.

☛ In der vorliegenden Schrift erfährt die älteste Bauzeit der ihrer Schönheit wegen
weit gerühmten Kathedrale eine erstmalige, umfassende Beschreibung. ☛

Es sagt darüber die „Strassburger Post“: Während Schreiber und Adler in
ihren Arbeiten über das Freiburger Münster das grösste Gewicht auf den Erbauer des
Turmes und dessen Nachfolger legen, befasst sich Dr. Schäfer eingehender mit der Ent-
stehungszeit und Behandlung der ältesten Bauteile des Münsters. Somit bildet das
Werk eine Ergänzung der Schriften der Vorgenannten. Die mit vielem Fleisse durch-
geführte Arbeit weist der ältesten Freiburger Kirche ihren Platz unter den verwandten
mittelalterlichen Bauwerken am Oberrhein an. Nach analytischer Besprechung der
einzelnen Teile der Kirche behandelt der Verfasser die gleichzeitigen Denkmäler am
Oberrhein. Dann zieht er einen Vergleich zu den Beziehungen mit der Gründung Frei-
burgs und dem Bau des Münsters und beschäftigt sich mit der frühgotischen Fortführung
desselben. Am Schlusse des Werkes sind zwei Zeichnungen des Querschnittes und Grund-
risses des Münsters beigegeben.

ROMA

Die Denkmale
des christlichen u. des heidnischen

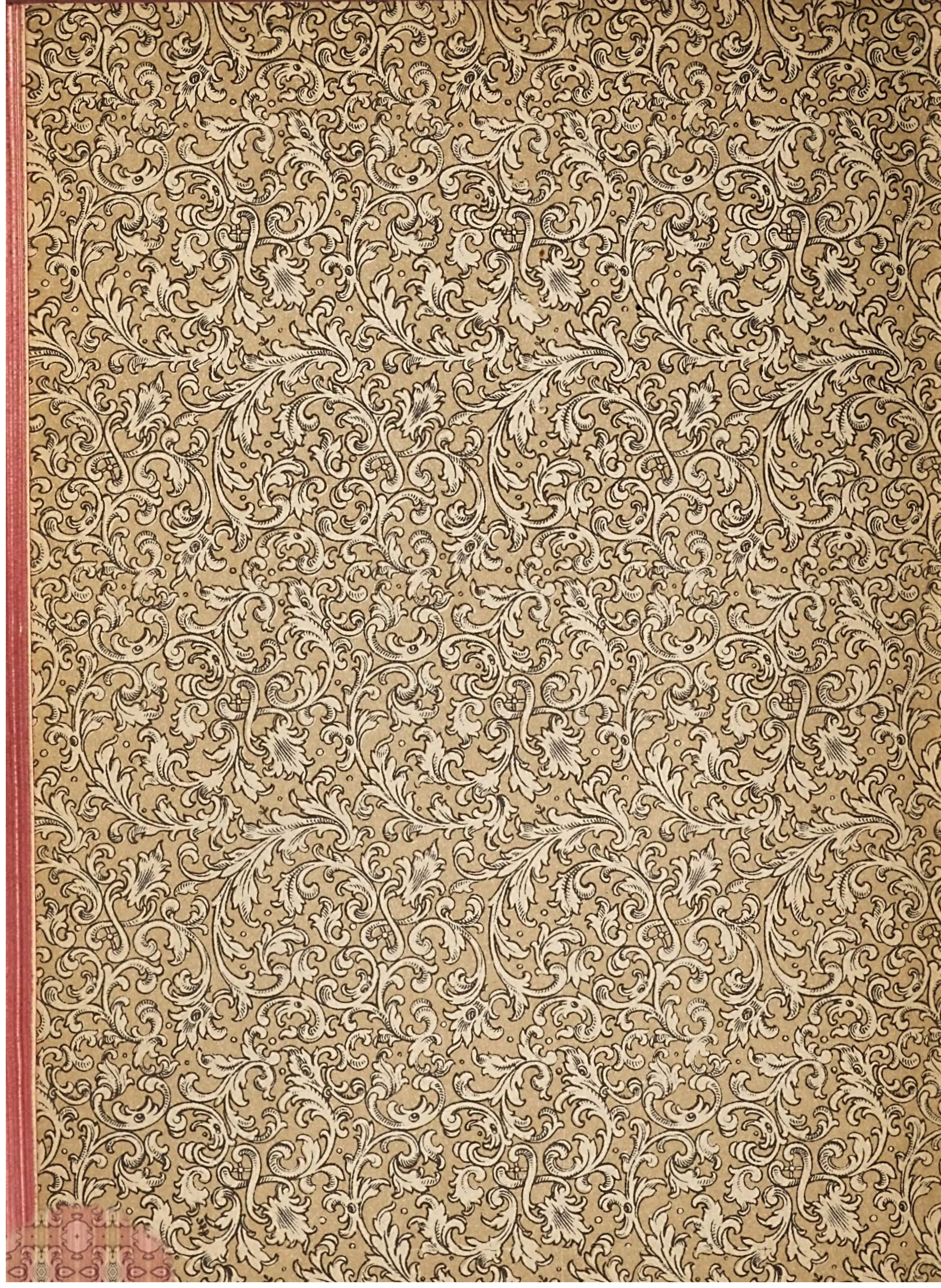
☛ Rom ☛
in Wort und Bild.

Von

Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.,
Professor der Aesthetik.

Prachtwerk, mit 690 besten Holz-
schnitten reich illustr., nebst 4 dop-
pelseitigen Einschaltbildern, 2 Por-
träts von Papst Pius IX. und Papst
Leo XIII. in feinst Oelfarbendruck.
576 Seiten. Gr. 4.

In reich vergoldetem Original-Ein-
band: Rücken rot Chagrin-Leder,
Decken rote Leinwand, Feingold-
schnitt Mk. 12.—.





Freiburg i. B'gau
Lorenz u. Watzel
Verlagsbuchhandlung

Schaefer, Karl

Das alte Freiburg ein geschichtlicher Führer zu den Kunstdenkmälern der
Stadt

Freiburg i. Breisgau 1895

Germ.sp. 403 clf

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11610510-8